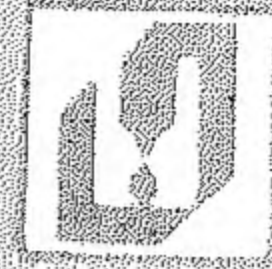


دراسات في نقد الفنون الجميلة ( ٦ )



## صباحي الشاروني

مدارس ومذاهب

## الفن الحديث

الجزء الأول ( القرن التاسع عشر )

للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية للنقاد







دراسات في نقد الفنون الجميلة (٦)

---

محمى الشارونى

مدارس ومذاهب

# الفن الحديث

الجزء الأول ( القرن التاسع عشر )



الهيئة المصرية العامة للكتاب



بالتعاون مع

الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى

**\* مدارس ومذاهب الفن الحديث**  
**الجزء الأول ( القرن التاسع عشر )**  
**بقلم : صبحى الشارونى**

---

**\* دراسات فى نقد الفنون الجميلة**  
**سلسلة ربع سنوية تصدر عن :**  
**الجمعية المصرية للنقاد**  
**بالتعاون مع الهيئة العامة للكتاب**

---

**\* رئيس التحرير : صبحى الشارونى**  
**— تصميم الغلاف : للفنان سامى رافع**  
**— الإشراف الفنى : للفنان محمد قطب**

---



## المحتويات

صفحة	
٧	مذاهب الفن الحديث .....
١٢	الكلاسيكية الجديدة .....
١٧	جاك لويس دافيد .....
٢٠	قسم الأخوة هوراس .....
٢٦	لوحة بروتوس .....
٣١	قواعد الكلاسيكية الجديدة .....
٣٥	عبقرية دافيد .....
٣٦	الكلاسيكية الجديدة بعد دافيد .....
٣٨	الكلاسيكية الجديدة بين دافيد وأنجر .....
٤٢	أنجر .....
٤٨	لوحة الحمام التركي .....



٥٢	الرومانتيكية .....
٥٦	الرومانتيكية في مواجهة الكلاسيكية .....
٦١	رواد الرومانتيكية .....
٦٢	جويا .....
٧٦	البارون جرو .....
٧٩	تيودور جيركو .....
٨٢	يوجين ديلا كروا .....
٨٧	لوحة مذبحه ساكس .....
٩٥	الطبيعية والواقعية .....
٩٧	المناظر الطبيعية .....
١٠٢	جون كونستابل .....
١٠٤	مصور الريف الانجليزى .....
١٠٨	لوحة عربة التبن .....
١١٢	اسلوب كونستابل .....
١١٥	جماعة باربيزون .....
١١٨	بيير تيودور روسو .....
١٢٠	شارل فرانسوا دوبينى .....
١٢٣	كامى كوروه .....
١٢٩	فرانسوا ميه .....
١٣٥	دوميه .....
١٤٤	جوستاف كورييه .....
١٥٩	الفن التأثرى .....
١٦٤	هل نشأت التأثرية في فرنسا ؟ .....
١٧٠	ما قبل التأثرية .....
١٧٢	الفنان اليابانى هوكوساى .....



١٩٨	..... اسلوب الفن التأثرى
٢١٠	..... الانطباعية ، والتأثيرية ، والتأثرية
٢١١	..... التأثرية بين فنون القرن الماضى
٢٢١	..... اقطاب التأثرية فى فرنسا
٢٢٣	..... ادوار مانيه
٢٣٦	..... كلود مونييه
٢٤٥	..... كامى بيسارو
٢٥٣	..... الفريد سيسلى
٢٥٦	..... التأثرية الجديدة
٢٦٠	..... بير أوجست رينوار
٢٧١	..... ادجار ديجا
٢٨٩	..... تولوز لوتريك
٢٩٨	..... جورج سيراه
٣٠٧	..... بول سيزان
٣١٧	..... فان جوخ
٣٣١	..... بول جوجان
٣٤٢	..... التأثرية فى فن النحت
٣٤٢	..... أوجست رودان
٣٥٥	..... المراجع
٣٥٧	..... المؤلف







## مذاهب الفن الحديث

اصطلح على تسمية المذاهب والمدارس الفنية التي ظهرت في مجال الفنون الجميلة منذ قيام الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ وانهيار النظام الاقطاعي في أوروبا ، وحتى نهاية الحرب العالمية الأولى ( ١٩١٤ - ١٩١٧ ) بالمذاهب أو المدارس الحديثة . بينما يطلق اسم « الفن المعاصر » على الاتجاهات التي ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى وحتى اليوم .

وهناك من ينظرون إلى الفن الحديث من زاوية أخرى ، فيطلقون هذه التسمية على الأعمال الفنية التي تحظى بتقدير وتذوق وإعجاب الإنسان الذي نشأ وتربى في



المجتمع الحديث - فيضعون رسوم الكهوف للإنسان الأول منذ عشرة آلاف سنة جنباً إلى جنب مع أعمال بيكاسو المعاصرة ، باعتبار أن تلك الرسوم القديمة جداً وهذه المعاصرة جداً ، كلاهما يحظى بتقدير الإنسان المعاصر . . . بينما يستبعدون أعمال الفنانين الذين يرسمون لوحاتهم على منوال فنانين سابقين كانت أعمالهم تحظى بإعجاب أجدادنا منذ نحو ستين أو سبعين عاماً . . . وهكذا يخرجون من الفنون الحديثة والمعاصرة كل الأعمال المدرسية والأكاديمية .

وهذا التعريف الأخير يعتبر صحيحاً من وجهة النظر التي تنظر إلى التطور الذى يحدث فى الذوق العام للمجتمع ، نتيجة للتطورات الاقتصادية والاجتماعية التي تطرأ عليه خلال تقدمه بخطى سريعة . . . فيكون الحكم على حداثة العمل الفنى أو معاصرته وفقاً لما يتقبله الذوق العام للأجيال المعاصرة . . . إن « الفنون الجميلة » الحديثة والمعاصرة وفق هذا التعريف هي الأعمال التي نحس بجمالها ، وتلك التي تسعدنا بما فيها من معانٍ وأفكار واكتشافات للعلاقات الجمالية الشكلية .

ولكن هناك وجهة نظر أخرى تنظر إلى الفن الحديث من زاوية احتوائه على عناصر التجديد والإضافة



والطرافة . . فهي لا تحدد الحداثة وفق الموقع الزمني لانتاج العمل الفني ولا تبعاً لموقعه من ذوق الإنسان الحديث . إن هذا الرأي يهتم بالظاهرة المعروفة في المجال الفني والمتعلقة بالدورة الكاملة للمذهب أو اللوحة ، والتي تبدأ بالرفض الشديد من المجتمع والمهيمنين على الفن لما هو جديد وخارج على العرف والمألوف ، ثم لا يلبث أن يأتي جيل يستحسن ما رفضه الجيل السابق ، ويحتفل بما سبق رفضه ، حتى يصبح شائعاً وتكثر مستنسخاته إلى الحد الذي يجعله يدخل في نطاق المألوف المبتذل ، فينتاب الناس الملل من فرط التكرار ، ويصبح المذهب أو العمل الفني من التراث ، ويبدأ اتجاه آخر جديد في احتلال مكانته .

إن هذا الرأي الثالث يعلن أن الفن الحديث ينظر دائماً إلى العالم كما لو كان شيئاً لم يره أحد من قبل ، والفنان الحديث يعتبر نفسه أول من وقعت عيناه على معالم هذا الكون ، فهو الذي ينظر إلى هذه الشجرة أو هذا الوجه أو ذلك المشهد الطبيعي ، ويمعن فيه النظر ، وكأنه يتأمله لأول مرة . وذلك لكي يحس بوقعه الحقيقي والفردى في نفسه ، دون تأثر بمعارفه السابقة أو بما رآه قبلاً من لوحات فنية أو صور فوتوغرافية .

وأصحاب هذا الرى يرون أن هذا النوع من الرؤية هو الذى يميز الفنان الحديث عن الفنان التقليدى أو المدرسى الأكاديمى . . وهم بهذا يفرقون بين إنتاج الفنان الحديث أو المعاصر من ناحية والفنان الذى يقلد أنماطاً وطُرزاً فنية سابقة دون أن يضيف إليها شيئاً جديداً أو حديثاً من عنده ، من ناحية أخرى .

وليس معنى ذلك أن كل فنان حديث لابد أن يرسم لوحات « غير معقولة » ، فهناك من أعمال الفنانين المعاصرين ما يقترب أشد القرب من الواقع ، وإن كان يخرج دائماً عن مجرد النقل والمحاكاة ، فالنظرة الخاصة والشخصية الذاتية للفنان هى التى تضع الإضافة الحديثة أو المعاصرة للعمل الفنى .

ويتميز الفن الحديث بشدة تنوعه وتعدد أساليبه ، لأنه يعكس ما فى الحياة المعاصرة من تعقّد وتنوع وصراع ، ولكن ليس كل ما ينتجه الفنان الحديث قيماً وثميناً ، فهناك أعمال كثيرة شديدة التفاهة ، تحاول الدعاية القوية أن تضيفى عليها قيمة ليست فيها . مثل هذه الأعمال قد ينتشر صيتها لفترة مؤقتة ، ولكن لا يلبث الجمهور والمتذوقون أن يتبينوا بعد فترة زيف تلك الأعمال وتضليل الدعاية .



وفى هذا الكتاب سنستعرض مدارس الفن الحديث منذ انهيار العصر الاقطاعى وظهور النظام الرأسمالى فى أوربا الذى عبّرت عنه « الكلاسيكية الجديدة » و« الرومانتيكية » .

وهذان المذهبان هما اللذان فتحا الباب للمدارس الحديثة التالية ثم المعاصرة حيث ظهرت « الطبيعية » و« الواقعية » ثم « التأثرية » و« الوحشية » و« التكعيبية » و« السريالية » و« التعبيرية » و« التجريدية » . . . الخ .

إن ظاهرة تتابع المدارس الفنية وتلاحقها فى الفنون الجميلة المعاصرة ، لم تظهر لها أية إرهاصات فى الفنون القديمة التى انتظمت اتجاهاتها فى عصور متتابعة وبشكل له

اتصاله المستمر . . حتى أن فنون الحضارات العظمى القديمة فى مصر وما بين النهرين واليونان استمرت بعضها لبضعة آلاف من السنين ولم يكن التكرار أو الالتزام بقواعد تشكيلية اصططنعتها هذه الحضارات لنفسها يمثل موقفاً معيماً . . بل على العكس كانت الأخلاق الفنية فى تلك المراحل مناقضة تماماً - من هذه الزاوية - للأخلاق الفنية المعاصرة .

\*\*\*

## الكلاسيكية الجديدة

يبدأ تاريخ الفن الحديث بالمذهب « الكلاسيكى الجديد » الذى أسسه الفنان الفرنسى « جاك لويس دافيد » ، ويسمى هذا الفن أحيانا باسم « الكلاسيكية العائدة » . والمقصود بهذه التسمية تمييز هذا المذهب الفنى عن « الكلاسيكية الإغريقية والرومانية » - وهى الكلاسيكية القديمة - وكذلك « كلاسيكية عصر النهضة » التى كان شعارها إحياء الفنون الإنسانية القديمة - هذا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى يهدف اسم « الكلاسيكية الجديدة » إلى تمييزها عن « الكلاسيكية المدرسية » التى ظهرت فى أوروبا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر ،



وكانت مجرد مرحلة انتقال بين فن عصر الاقطاع وفن العصر  
الرأسمالى أو البرجوازى الذى بدأ بقيام الثورة الفرنسية .

لقد بدأ الاهتمام بفن التصوير الزيتى فى فرنسا منذ  
القرن السادس عشر عندما استضاف الملك « فرنسيس  
الأول » « الرسام الإيطالى » « ليوناردو دافنشى » عام  
١٥١٦ . . . . ومن ذلك التاريخ أصبحت تقاليد البلاط  
الملكى والارستقراطية تتضمن اقتناء الأعمال الفنية  
ومتابعتها ، مع رعاية الفنانين والتباهى بذلك بين الملوك  
والأمراء ، تماماً كما كان الحال مع الشعراء العرب خلال  
العصرين الأموى والعباسى عندما كانوا يحظون برعاية  
وتكريم الخلفاء والحكام فى ذلك الوقت .

هذا الاهتمام الارستقراطى والحكومى تحول خلال  
ثلاثة قرون إلى اهتمام شعبى عام . .

وبقيام الثورة الفرنسية وتحويل قصر « اللوفر » الملكى  
إلى متحف للفنون الجميلة كان معنى ذلك هو تنويع هذا  
الفن ووضعها على العرش فى نفس القصر الذى حكم منه  
الملوك السابقون فرنسا .

كان الفن المعبر عن العصر الاقطاعى فى أوربا يسمى

فن « الباروك » فى ايطاليا ، ويطلق عليه اسم « الروكوكو » فى فرنسا ، وهذا النوع من الفن كان يتميز بزخارف تقوم على الأقواس القصيرة والسريعة التى تشبه التفافات القواقع . . ومن هذا الطابع جاءت تسمية « الروكوكو » ، لأن كلمة « روكاى » الفرنسية تعنى النقوش القوقعية الشكل . وقد انحصر هذا الشكل الفنى فى خدمة البلاط الملكى ، وابتعد تماما عن الحياة اليومية ومشاكلها ، ويكاد يقتصر على تصوير الملوك والنبلاء بأسلوب يرضى غرورهم ، وأحيانا يصور الرعاة أو الفلاحين أو الصيادين ، بحيث يظهرون وكأنهم دُمى جميلة ملونة لا حياة فيها ، لقد كان طرازا ناعما رقيقا يتناسب مع الطبقات الراقية العاطلة المزوقة ، ولا يصلح كأسلوب للتعبير عن الثورة والتغير .

وتعتمد « الكلاسيكية الجديدة » على فكرة إحياء التراث القديم الذى يمثّل فى الأذهان « المرحلة الذهبية » فى الحياة الأوربية أيام الإغريق ثم الرومان .

إن هذه الظاهرة تصحب فترات النهضة والتغيرات فى البناءين الاجتماعى والاقتصادى ، ففي مصر نادى الثورة الوطنية عام ١٩١٩ بالالتفات إلى التراث ، وكان تمثال محمود مختار المعبر عن « نهضة مصر » يمثّل الفلاحة التى



ترفع الحجاب عن وجهها معتمدة على « أبي الهول » الذي يهيم بالنهوض ، رمزاً للمجد الفرعوني القديم كمثل أعلى وهدف تضعه الحركة الوطنية نصب أعينها ، ونفس الظاهرة أمكن رصدها في العراق حيث انتشر الاتجاه لإقامة العديد من التماثيل في ميادين بغداد وغيرها من مدن العراق للأبطال والمفكرين والقادة في التاريخ العربي القديم ، أمثال « المتنبي » و« أبو نواس » و« عباس بن فرناس » و« أبو جعفر المنصور » . . . وغيرهم .

وفي أوروبا كان العامل الذي وجه الأنظار إلى التراث الإغريقي والروماني هو الحفائر الإيطالية عام ١٧٤٨ التي كشفت عن اطلال مدينة « بومبي » . . وقبلها بحوالى عشر

سنوات كانت الحفريات قد كشفت أيضاً عن اطلال « هيركولانيوم » ( عام ١٧٣٧ ) . . فبدأ الاهتمام العلمى بالآثار في جميع أنحاء أوروبا . . وأصبحت الآثار القديمة تستحوذ على اهتمام جميع الناس في ذلك العصر وخاصة الطبقة المثقفة . وأصبح جمع التحف القديمة هواية محمومة ، وكانت تنفق أموال طائلة على أعمال الكشف واقتناء ما يكتشف من التحف الفنية الكلاسيكية ، كما بدأت في كل مكان هواية تكوين مجموعات من أعمال

النحت والمجوهرات والأواني القديمة . . وبالنسبة للفرنسيين كانت الرحلة إلى إيطاليا تعتبر علامة على كرم الأصل . . ثم أصبحت هذه الرحلة تمثل جزءاً أساسياً في التكوين الثقافي للشباب الذين يستعدون لبدء حياتهم العملية، فكان كل فنان ، وكل كاتب ، بل وكل من لديه اهتمام بالثقافة ، يعتقد أن الخبرة المباشرة بالآثار الفنية الكلاسيكية المكتشفة في إيطاليا كفيلة بأن تصقل مهاراته وتزيد قدراته على الخلق إلى أقصى حد .

كان الجميع يرون في العصور القديمة مصدراً للإحياء والتجديد ومثلاً أعلى للجوانب الإنسانية الأصيلة والكاملة التي لا يمكن أن تتحقق ثانية . وفي نفس الوقت كان استلهام الأشكال الكلاسيكية يتضمن الهجوم على فن «الروكوكو» بما فيه من تكلف وبهرجة . ولكن الكلاسيكية الجديدة ظلت في الموقف الضعيف أمام «الروكوكو» حتى ظهر الفنان «دافيد» على المسرح في الظروف السياسية التي كانت تجتازها فرنسا قبيل الثورة .





## جاءك لويس دافيد

ولد دافيد عام ١٧٤٨ . . وقد التحق بمدرسة الفنان « فيان » الذي عرف بنزعة « الكلاسيكية المدرسية » ، وبعد أن تعلم أصول الرسم على يديه انتقل إلى مدرسة فنان آخر قبل أن يسافر إلى روما ليستكمل تكوينه الفني بالحياة بين الآثار الرومانية القديمة وآثار عصر النهضة وغيرها من الروائع الفنية للعصور السابقة .

لقد وضع دافيد تفسيراً جديداً خاصاً به للأسلوب الكلاسيكي ، ولكنه لم ينجح على الفور في فرض تفسيره الجديد . . بل على العكس لم يكن هناك في بادئ الأمر ما يوحي بأنه سيحتل ذلك المركز القيادي في الفن الذي لم

يزاحمه فيه أحد . . وقد احتل هذا المركز بعد أن رسم لوحته الشهيرة « قسم الأخوة هوراتيوس » وظل يتربع عليه حتى نفى عند عودة النظام الملكي إلى فرنسا .

لقد كانت هناك مجموعة كبيرة من الفنانين الفرنسيين الشبان الذين يقيمون في روما خلال نفس الفترة التي كان دافيد يقيم خلالها هناك ، وقد مر هؤلاء الفنانون بتطور مماثل لتطور دافيد حتى أن صالون باريس في عام ١٧٨١ كان خاضعاً لسيطرة هؤلاء الفنانين الشبان ذوى النزعة « الرومانية » ، والذين كانوا يتجهون نحو أسلوب يستلهم الفن الكلاسيكي ولكنه أكثر صرامة وقسوة من أسلوب الجيل الكلاسيكي السابق الذى كان متأثراً بفن « الروكوكو » .

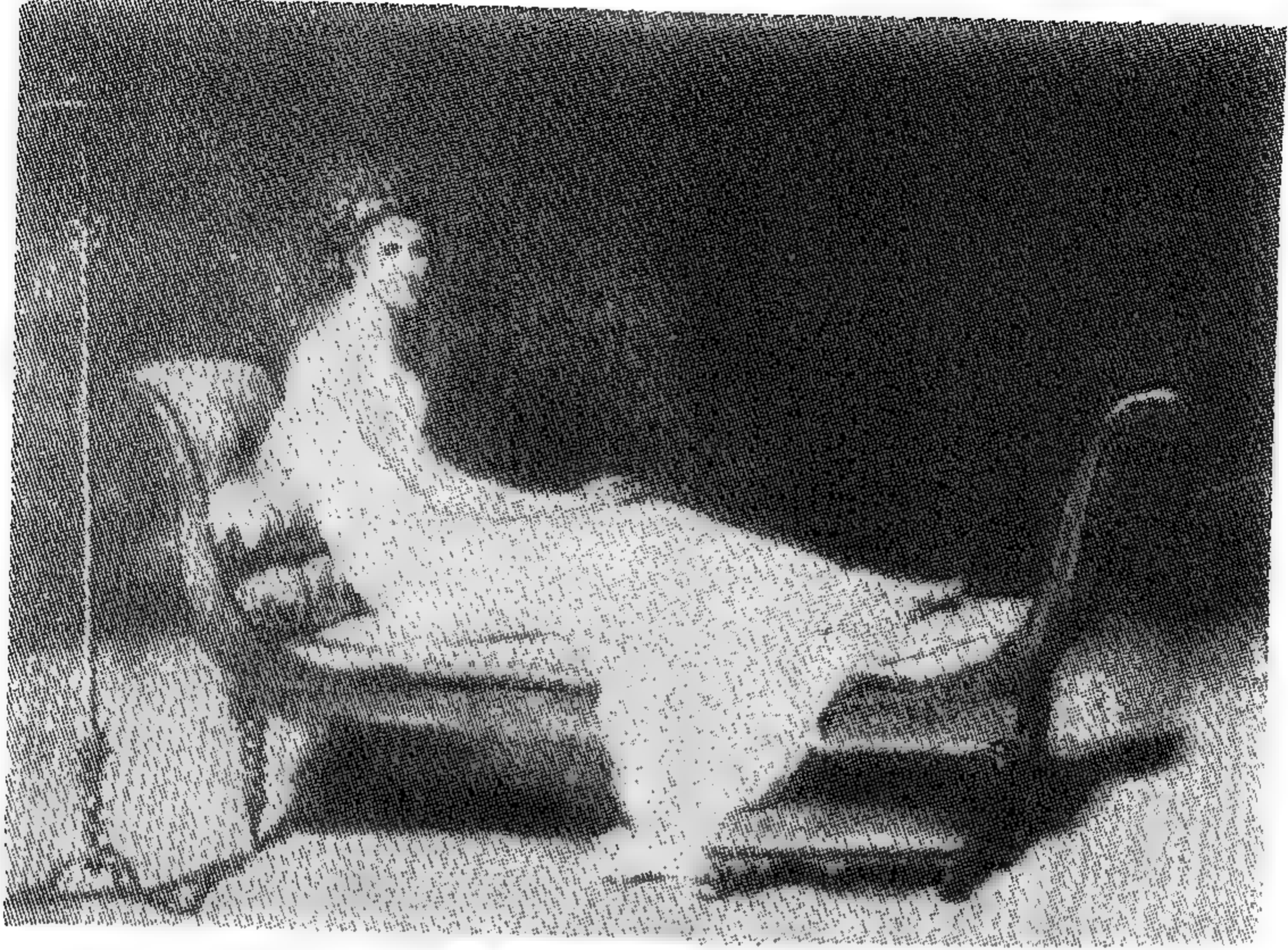
في هذا الصالون ( ١٧٨١ ) كانت لوحات دافيد لا تزال شديدة الجفاف والقسوة والجدية إذا قورنت بالذوق المعاصر له . . وكانت تمثل رد الفعل المعاكس لليونة وطراوة

---

تمثال « فينوس دى ميلو » من فن النحت الإغريقى ، يرجع إلى عام ٤٠٠ قبل الميلاد ، معروض بمتحف اللوفر بباريس - نموذج للفن الكلاسيكى القديم فى نسب الجسم الإنسانى ، وهو نموذج الجمال وأسلوب النحت .





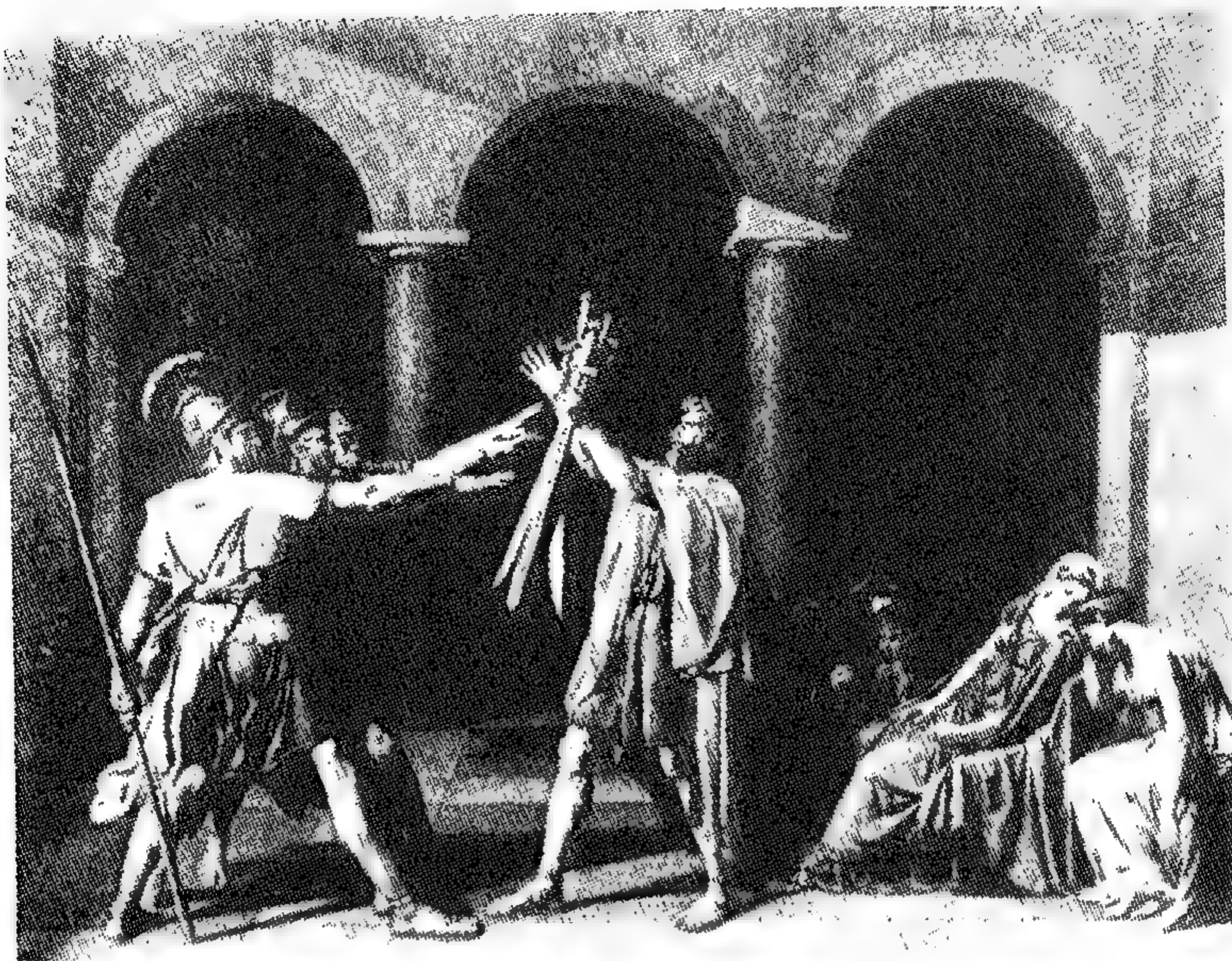


لوحة : « مدام ريكاميه » للفنان جاك لويس دافيد  
( ١٧٤٨ - ١٨٢٥ ) . وهي مرسومة بألوان زيتية على  
قماش ، مساحتها ١٧٢٥ × ٢٢٦ سم ، ومعرضة بمتحف  
اللوفر بباريس .

فن « الروكوكو » . . وقد عانى دافيد من التجاهل والإهمال  
حتى سنحت له الفرصة لتعويض ما أحس به من ألم عندما  
حقق أحلامه بعد أن رسم لوحته « قسم الإخوة  
هوراتيوس » عام ١٧٨٤ .

### **قسم الاخوة هوراتيوس**

حققت هذه اللوحة أعظم نجاح فني على مر  
التاريخ . . وقد سارت في مسيرة ظافرة بدأت في إيطاليا



لوحة « قسم الاخوة هوراتيوس » للفنان جاك لويس دافيد  
( ١٧٤٨ - ١٨٢٥ ) ، رسمها عام ١٧٨٤ بألوان زيتية على  
قماش ، مساحتها ٣٨٠ x ١٢٥ سم وهي معروضة بمتحف  
اللوفر بباريس .

عندما عرضها دافيد في مرسومه ، فكان الناس يحجون إليها  
ويضعون أمامها باقات الزهور . . . وعندما انتقل بها إلى  
باريس انضم أستاذه « فيان » مع باقي جيل الأساتذة  
« الكلاسيكيين المدرسين » إلى موكب فناني روما اللامعين  
وإلى الأصوات التي كانت تمتدح اللوحة في كل مكان وتلهج  
بالثناء على الفنان الشاب .



لقد شاهد جمهور باريس هذه اللوحة في صالون عام ( ١٧٨٥ ) ، واستمر انتصارها عندما وصفت بأنها : « أجمل لوحة رسمت في القرن الثامن عشر » ، واعتبر هذا العمل الفني من أفضل الأعمال الثورية باعتباره أكثر الإنجازات التي كان يمكن تخيلها من حيث الجودة والجرأة ، وأنه يمثل التحقيق الكامل للمثل الأعلى للفن الكلاسيكي .

ولقد اتبع الفنان في اختياره لموضوعات لوحاته طريقة « الإسقاط والرمز » . بمعنى أنه عندما يصور أسطورة أو قصة من التاريخ أو من الأدب القديم فإنه يختار موقفا ينطبق على الموقف السياسي في فرنسا حينذاك انطباقا يكاد يكون تاماً . . . وكانت فرنسا مهددة بأعدائها الخارجيين ، وفي أمس الحاجة إلى الوحدة الوطنية وإلى التماسك من أجل إسقاط العلاقات الأسرية الإقطاعية ، ونظام العائلات بما فيه النظام الملكي ، من أجل انتصار الوطن .

واللوحة تعبر بطريقة مجازية عن تفضيل حب الوطن وإعلائه على محبة أعز الناس في الدنيا ، ووضع المصالح الوطنية فوق مصالح الأفراد حتى لو أدى ذلك إلى معاناة أخواتنا الشقيقات وأزواجهن .



وقد اقتبس دافيد موضوع لوحته من إحدى مسرحيات القرن السابع عشر ، التي تصور ثلاثة من شباب الرومان المحاربين ، وهم من أسرة « هوراتيوس » ، الذين وهبوا أنفسهم للقتال حتى الموت ضد مدينة مجاورة كانت في حرب مع مدينتهم روما ، رغم أن اخواتهم الثلاثة كن متزوجات من رجال ينتمون إلى المدينة المعادية .

وقد رسم دافيد هؤلاء الشبان الثلاثة يرفعون أسلحتهم بالقسم أمام والدهم الشيخ بينما الأخوات ظهرن في يمين اللوحة باكيات متحبات .

ولم تكن من أخلاقيات ذلك العصر تفضيل الوطن على الأسرة ، ولكن في نطاق أدب السياسة الجديد الذي ظهر مع ظهور القوميات بمعناها الحديث ، فقد أصبح حب .

الوطن والعواطف الوطنية أعلى من فكرة تقديس الملوك والحرص على مصالح الأقارب . . لقد كان هذا هو العصر الذي ظهر فيه أول جيش وطني حديث ، بدلاً من الجيوش المرتزقة المكونة من الفرسان المأجورين والمحترفين للقتال كما كان متبعاً في العصور الوسطى بأوروبا ، وكانت لا تزال موجودة حتى القرن الثامن عشر .

ونلاحظ أن الوالد في اللوحات الشهيرة السابقة كان يظهر وهو يعظ أبنائه من أجل الحفاظ على وحدة الأسرة . . . ولكنه في لوحة دافيد هو الذى يتلقى قسم أولاده على الدفاع عن الوطن حتى الموت ، رغم أن أخواتهم متزوجات من فرسان في جيش الأعداء .

لقد قام دافيد باختزال المشهد الذى يختصره إلى عدد محدود من العناصر دون أية إضافات أو زوائد ، فقد ظهر المشهد وكأنه على خشبة المسرح ، ويبدو الأبطال وكأنهم في موقف درامى وقد تجمعوا فى خط واحد قوى وغير متقطع ، وذلك لتأكيد التعبير عن إجماعهم وتصميمهم على الموت سويًا إذا دعت الضرورة إلى ذلك ، فى سبيل مثلهم الوطنى الأعلى والمشارك .

ولقد تطورت نزعة دافيد الكلاسيكية إل فن يعتمد كليًا على الخطوط ، بحيث تخلى تمامًا عن التأثيرات اللونية التصويرية الخالصة ، وبالتالي كل ما يجعل لوحته تنشد امتاع عين المشاهد . . . فقد لجأ إلى وسائل عقلية منهجية . . . وأخضع العمل لنوع من التنظيم المعتمد على مبدأ الاختزال والتبسيط . وهكذا كان يلتقى مع النزعة الجديدة للثورة الفرنسية أكثر من أى اتجاه فنى آخر فى عصره ، فقد أقام

نوعاً من الوحدة التي تجمع بين العظمة والبساطة والوقار والرزانة ، كما هو واضح في لوحة قسم الإخوة هوراتيوس ، حتى وصفت بأنها : « اللوحة الكلاسيكية بالمعنى الصحيح الكامل » .

إنها تمثل النموذج المتكامل للأسلوب الفني في ذلك العصر على أكمل وجه . فقد كانت « الكلاسيكية الجديدة » تعبر عن الأخلاقيات الجديدة ، وعن الجدية التي تميزت بها الطبقة البرجوازية الصاعدة نحو السلطة في أواخر القرن الثامن عشر .

والواقع أن نجاح هذه اللوحة عام ١٧٨٥ في فرنسا كان يمثل الانتصار في حرب دامت ثلاثين عاماً بين أنصار فن « الروكوكو » وأنصار الأسلوب الوقور الجديد . إذ بدأت مرحلة جديدة هي فن العصر الثوري ، وهو الذي يمتد على وجه التقريب من عام ١٧٨٠ حتى عام ١٨٠٠ .

لقد بلغت شهرة وشعبية لوحة « قسم الإخوة هوراتيوس » إلى الحد الذي دفع الملك لويس السادس عشر - الذي كان يشعر بتزعزع عرشه - أن يعلن شراء اللوحة ، رغم أن موضوعها كان يتضمن الهجوم عليه ، ثم عين دافيد رساما للبلاط ، وكان هدفه من هذا أن يثبت



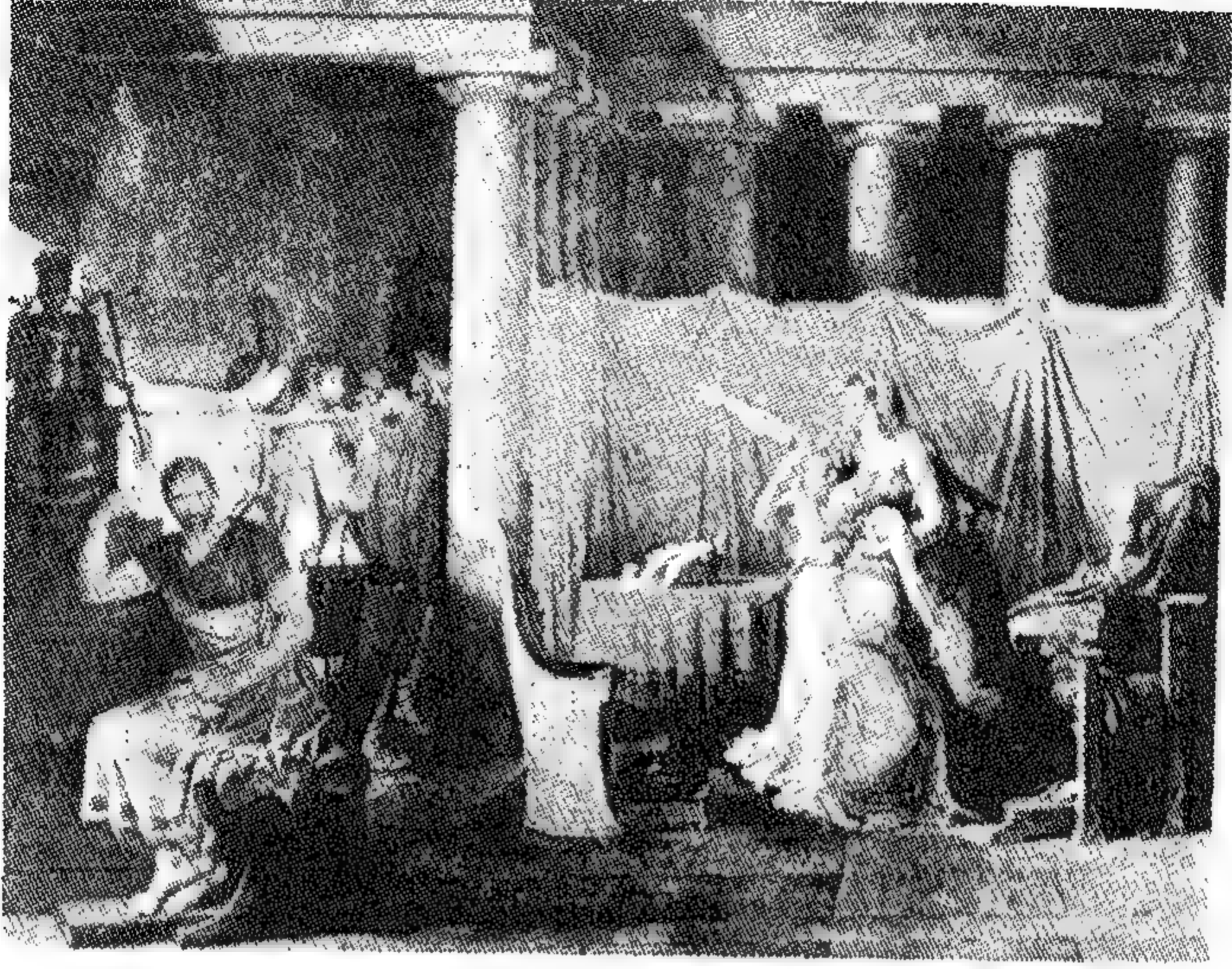
لشعبه أنه يشاركه مشاعره الوطنية .

ولهذا تمثل هذه اللوحة أول حالة في تاريخ الفن يقوم فيها الملك بتملق الفنان ومحاولة استرضائه بعد أن كان الفنانون هم الذين يقفون على اعتاب قصور الملوك من قبل .

### لوحة بروتوس

عندما قامت الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ ، عرض دافيد لوحته الشهيرة الثانية « بروتوس يتلقى نبأ وفاة ابنائه » فأثارت حماس الجماهير والمثقفين . . لأن « بروتوس » كان من المقربين إلى « قيصر » الطاغية ، وقد شارك في الإجهاز على « قيصر » . . وكانت بذلك تشير إلى موقف دافيد نفسه من الملك الذي كان قد عينه رساما للبلاط ، ولكنه عندما قامت الثورة الفرنسية شارك فيها ، كان صديقاً « لروبسبير » خطيب الثورة ، وكان من أعضاء المحكمة التي قضت على الملك بالإعدام . . كما انتخب عضواً بالجمعية الوطنية .

لقد بلغ دافيد أوج شهرته عندما عرض لوحته « بروتوس » ولم يكن للاعتبارات الشكلية أى دور في الاستقبال الحماسي لهذا العمل . .



لوحة : « بروتوس يتلقى نبأ موت أولاده » للفنان جاك لويس  
دافيد ( ١٧٤٨ - ١٨٢٥ ) ، رسمها عام ١٧٨٩ ، ومعرضة  
بمتحف اللوفر بباريس .

ولم يكتف دافيد بالقضاء على صاحب العرش بل  
قضى كذلك على الأكاديمية الملكية وأنشأ مكانها عام ١٧٩٥  
« المعهد الوطني » الذي تحول في السنة التالية إلى « المعهد  
الفرنسي » وكان من فروع هذا المعهد « أكاديمية الفنون  
الجميلة » التي قُدِّر لها أن تبسط نفوذها على الحياة الفنية في  
فرنسا طوال القرن التاسع عشر .

ولم يعمل دافيد على إحياء تقاليد الفن في عصر النهضة  
بقدر ما عمل على إحياء تقاليد الفن الروماني . فعندما

ذهب إلى روما لاستكمال دراسته لم يُعن بروائع التصوير قدر عنايته بالتماثيل والنقوش البارزة من الآثار القديمة . ولذلك تبدو الأشخاص في لوحاته أشبه بالتماثيل الثابتة ، والوجوه - وخاصة وجوه الرجال - لا يرتسم عليها أى تعبير عاطفى . . على أن دافيد ، فيما يبدو ، قد تأثر كذلك بالتقاليد المسرحية التى ازدهرت فى فرنسا فى أواخر القرن الثامن عشر . فهو يقوم دائماً بتصوير « موقف درامى » ثم إننا نحس فى معظم لوحاته الكبيرة بنوع من الطنين والتفخيم البلاغى ، مما يذكرنا بخطب المنابر الثورية .

لقد ساهم دافيد بدور لم يسبق له مثيل فى تقديم الفن الذى يقوم بدور سياسى فى عصره . فقد كان عضواً فى « المؤتمر » وكان له بهذا الوصف تأثير كبير على الأحداث . إذ تمتع فى نفس الوقت بثقة الحكومة الثورية حتى كان هو المتحدث بلسانها فى جميع المسائل المتعلقة بالفن .

كان يُعتبر ديكتاتور الفن فى عصر الثورة الفرنسية ، وكان يقبض فى يده على السلطة التى تخضع لها الدعاية الفنية ، ويتولى تنظيم جميع المهرجانات والأعياد والاحتفالات الكبيرة ، ويدير الأكاديمية ويحدد وظائفها ، وكذلك نظام المتاحف والمعارض . . وفوق كل هذا كان



صاحب ثورة خاصة به هي ما يسمى « بالثورة الدافيدية » نسبة إلى اسمه دافيد ، التي كانت نقطة البداية في الفن الحديث .

ولقد فرض دافيد هذا الفن الجديد على المجتمع الفني الفرنسي بقبضة حديدية باعتباره الأسلوب المعبر عن روح الثورة الفرنسية ، وأصبحت الكلاسيكية الجديدة هي الأسلوب السائد بما فيها من رصانة واتزان وبرود ، استمدته مما يتميز به الفن الكلاسيكي القديم . ولقد بلغ من شدة بأس دافيد انه جعل الرسامين في عصر يحسون بأن المقصلة في انتظارهم ما لم يهتفوا في لوحاتهم بسقوط « الروكوكو » وبحياة « الكلاسيكية الجديدة » .

وفي يوليو عام ١٧٩٤ سجن « دافيد » خمسة شهور بعد إعدام صديقه روبسبير . . كما أعيد إلى السجن في أواخر عام ١٧٩٥ حيث قضى شهرين آخرين ، حتى صدر العفو العام عن السياسيين فأفرج عنه . وبعد خروجه هذه المرة من السجن لم يتقلد مناصبه الرسمية السابقة ، ومع ذلك فقد ظل يعتبر زعيم الرسامين الفرنسيين .

ولكنه عاد مرة أخرى إلى منصبه الرسمي السابق بعد استيلاء نابليون بونابرت على زمام الحكم ، وقد مكث في

هذا الموقع حتى نُفَى نابليون نهائياً إلى « سانت هيلانة »  
عندئذ نفى دافيد إلى بروكسل حيث عاش هناك بقية حياته  
من ١٨١٦ حتى ١٨٢٥ .



## قواعد الكلاسيكية الجديدة

لقد استمر نفوذ هذه المدرسة مهيمناً على الفن الفرنسي باعتباره الفن الرسمي للدولة حتى نهاية القرن التاسع عشر . . . وكان اتباعها هم الذين يتولون المناصب ويحاربون كل تجديد وخاصة من الفنانين الشبان، وكانوا يستندون في حربهم الى مجموعة من القواعد الصارمة والمقاييس والمواصفات التي وضعوها ولا تقبل المناقشة او التطوير ، ويمكن تلخيصها فيما يلي :

١ - نبل الموضوع . . . الذي يتناول عادة موقفا أسطوريا أو يصور الآلهة الاغريقية او الأبطال القدامى ، أو الملوك او المواقف الدينية ، وفي غير هذه الحالات يكون الموضوع خياليا او غريبا من بلاد الشرق البعيد مثلا ،



ولكن الواقع الفرنسى وحياة الناس العاديين البسطاء تمثل خروجاً صارخاً على نبل الموضوع الكلاسيكى وهيبته .

٢ - انتفاء الجانب العاطفى . . فالكلاسيكية الجديدة كالكلاسيكية الإغريقية القديمة ، يجب ألا تظهر العواطف والانفعالات العنيفة ، ولا يجوز أن تظهر الوجوه وعليها تعبيرات الخوف أو الفرح أو الجزع أو النشوة ، وانما لابد أن تكون رصينة وقوراً هادئة مهما كان تعبير الأجسام عنيفاً كما فى مشاهد الحرب . . ويمنع تصوير مشاهد العنف أو القتل أو الحب خلال الفعل ، بل قبله أو بعده : عندما ما يهيم البطل بطعن عدوه أو بعد أن يفرغ من ذلك بشرط ألا تظهر ذراع مبتورة أو رأس مفصولة عن الجسد وما إلى ذلك . . .

٣ - مثالية الهدف . . . بحيث تُعبر الأعمال الفنية عن الجلال أو الجمال أو العظمة ، وفى سبيل ذلك يتم تحوير الطبيعة وتحسينها حتى تبدو مثالية ، وقد اتخذوا من مقاييس جسم الإنسان الرياضى المتمثل فى التماثيل الإغريقية والرومانية مثلاً أعلى للجمال والقوة . . .

٤ - من ناحية طريقة الرسم فلا بد من الالتزام بقواعد علم المنظور الهندسى . . التى تجعل الأشياء والأشخاص

مرتبة في الصورة وراء بعضها بمنطق سليم فيظهر الناس كبار الحجم في المقدمة وصغارا في الخليفة وتتجمع الخطوط المحددة للمباني في نقطة زوال عند الأفق وهكذا ..

٥ - الالتزام بالتظليل الذي يعطى للجسام استدارتها وكتلتها وذلك من خلال مصدر ضوئي محدد يدخل إلى عناصر الصورة من أحد الجانبين عادة بزاوية قدرها ٤٥ درجة ، فيضيء نصف الاشكال ويلقي ظلًا معتما على نصفها الآخر ، ويتم التظليل بواسطة الدرجات الداكنة من نفس اللون ، فثنيات الرداء الأحمر مثلا تظهر من خلال ظلال يمتزج فيها الاسود - أى القار أو (القطران) بالأحمر ، وهكذا ...

٦ - الاهتمام بالخطوط كأساس لفن التصوير الزيتي .. فلا بد أن يكون الفنان بارعا في الرسم بالخطوط باعتباره أساس الفن ، أما الألوان فهي ثانوية وتأتى في الدرجة الثانية من الأهمية ، بينما الخطوط المحددة للأشخاص والاشكال ، يجب أن تكون رصينة واضحة واثقة ، فهي التى يقوم عليها الفن ، وأى خلل فيها يدل على أن الفنان لم يتخط مرحلة التعليم بعد .

٧ - الالتزام بالمنظر المغلق .. وهو يبدو بوضوح في

التصوير الكلاسيكى للمناظر الطبيعية . حيث يتحتم احترام خطوط الرسم المحدد للاشكال والعناصر فى العمل الفنى ، على ان تظهر هذه العناصر برمتها كاملة داخل إطار الصورة ، ولا يختفى أى جزء من شجرة أو سحابة فى السماء أو أى عنصر مهما كان ثانوياً ، إلا طبقاً لمتطلبات التكوين الخطى الذى يكون مجتمعاً كله داخل الإطار . حتى إذا افترضنا أننا انتزعنا إطار اللوحة لتظهر من خلفه ومن بعده العناصر المجاورة لمحتويات الصورة ، فإن أوضاع الاشكال الداخلة فى تكوين اللوحة هى التى توحى للمشاهد بالأمكان التى يجب أن يوضع عندها الإطار ليكون المشهد مكتملاً من الناحية الجمالية . . .

٨ - ويلتزم المصور الكلاسيكى بخطوات محددة فى العمل تبدأ بتحضير لوحته بأن يطليها بلون قاتم ثم يقوم بالرسم فوق هذه الأرضية بلون «السييا» البنى ولا بد أن يكون الرسم دقيقاً نهائياً . . ثم يبدأ فى وضع الألوان ودرجاتها بين هذه الخطوات عن طريق تتبع مناطق الضوء وتدرجها فتظل الخلفية قائمة داكنة .

. . . وتستمر القيود والتقاليد التى تتناول أدق التفاصيل حتى تصل إلى تحديد مجموعة الألوان التى



تستخدم فى التصوير وطريقة وضعها على اللوحة ، وأياها الذى يجوز استخدامه فى مقدمة اللوحة وأياها الذى يجوز استخدامه فى خلفيتها ، ثم طرق توزيع العناصر الرئيسية والعناصر الثانوية وما إلى ذلك . . .

### عبقرية دافيد

وعلى الرغم مما عاناه مؤسس هذه المدرسة الفنية وما ذاقه من متاعب ، فقد ظلت مدرسته هى أهم مدرسة فى التصوير الفرنسى ، بل أعتبر زعيما أيضا للنزعة الكلاسيكية الأوربية بأجمعها ، حتى أطلق عليه لقب «نابليون التصوير» لما حققه من نفوذ فى الفن يشبه نفوذ الفاتح العالمى بوناپرت .

وقد استطاعت سلطته أن تظل باقية رغم الحوادث والانقلابات الحاسمة فى حياته . . وليس ذلك بسبب عظمة دافيد وحدها بل لأن الكلاسيكية تمثل أكثر مفاهيم الفن إنسجاما مع الأهداف السياسية لذلك العهد .

ولقد أدت المهام الملقاة على عاتق هذا الفنان بوصفه المصور الأول لنابليون ، إلى دفع فنه إلى الأمام ، اذ جعلته يتصل مباشرة بالواقع التاريخى ، مما أتاح له فرصة معالجة المشكلات الشكلية المتصلة بالصورة التاريخية الرسمية .

وقد أطلق «يوجين ديلاكروا» فيما بعد على «دافيد» اسم «ابو المدرسة الحديثة بأسرها» وبالفعل ينطبق هذا الوصف على دافيد من جميع الجهات .

### **الكلاسيكية الجديدة بعد دافيد**

تُفى دافيد عام ١٨١٦ خارج فرنسا حيث عاش بقية حياته في بروكسل وفي عام ١٨٢٤ كان نفوذه قد تضعضع بعد بقاءه ثمانية أعوام في المنفى ، وكان رجال أكاديمية الفنون يبحثون عن زعيم جديد يعزز مذهب الكلاسيكية الجديدة ويوطد دعائمها .

ولم يطل بحث رجال الاكاديمية عن هذا الزعيم الجديد ، فقد وجدوه في صالون عام ١٨٢٤ حيث وجدوا لوحة تستوفي جميع الشروط التي يطلبونها .

وقد فازت هذه اللوحة بثناء النقاد وإعجاب الجمهور ، وكانت تشهد بحذق صاحبها وبراعته من وجهة النظر «الكلاسيكية الجديدة» وكان موضوعها مما يرضى العواطف الدينية والوطنية على السواء ، تلك العواطف التي راجت سوقها في تلك الأيام . ثم إنها فوق ذلك ، من عمل فنان اعتبره دافيد من المع تلاميذه ، ألا وهو «جان أوجست دومنيك آنجر» الذي كان قد عاد إلى فرنسا بعد

إقامة ثمانية عشر عاماً في إيطاليا . وكانت اللوحة هي «نذر لويس لثالث عشر» التي يُرى فيها هذا الملك «راكعاً» على ركبتيه امام العذراء ، واهباً إياها تاجه وصولجانه ، وقد نقل الفنان مشهد العذراء من لوحة قديمة «لرفاييل» فنان عصر النهضة في إيطاليا .

وقد ولد «جان أوجست دومنيك أنجر» في بلدة «مونتويون» بجنوب فرنسا عام ١٧٨٠ وعندما بلغ سن السادسة عشر أرسله والده إلى باريس ليتعلم على يدي «دافيد» ولكنها افترقا بعد ثلاث سنوات من الدراسة بسبب اعتراض التلميذ على أحد المبادئ التي كان يتمسك بها الأستاذ .

وسرعان ما التف الأكاديميون حول «أنجر» فانتخبوه عضواً بالمعهد الفرنسي ومنحوه وسام جوقة الشرف ، وعندما توفي «دافيد» في العام التالي أصبح «أنجر» - بلا منازع - زعيم الفن الكلاسيكي في فرنسا .

وقد اضطر الفنان الشاب بعد ذلك إلى النضال في سبيل مقاومة تعصب دافيد وصرامته .



## الكلاسيكية الجديدة بين دافيد وأنجر

ولم يكن أنجر بالفنان المتمرد ، وإنما أراد فقط أن يسير على أسلوبه الخاص في استخدام الكلاسيكية الجديدة . ولقد كان يتفق مع أستاذه في الاعتقاد بأن الرسم هو الأساس في فن التصوير وأن اللون أمر ثانوى . يمكن إغفال حسابه ، غير أن دافيد كان يؤمن بالجمال الرياضى المتمثل في النحت الإغريقى والرومانى ، أما «أنجر» - الذى تأثر برفاييل - فكان يتعلق بجمال الاشكال الطبيعية المحورة تحويرا مثاليا . ولنقل عبارة أخرى : إن «دافيد» كان ينشد الجلال ، فى حين كان «أنجر» ينشد الجمال . على أن كلاً منهما كان يعارض الواقعية وما كان أحدهما ليقبل (تلويث) لوحاته بمشاهد الحياة كما تبدو على حقيقتها ، او كما كان يمكن أن تبدو فى صورتها «الرومانتيكية» .

---

لوحة : « عذراء السكستين » للفنان رافاييل ، معروضة فى متحف برسدن جالارى بالمانيا .. وتصور العذراء وهى تحمل المسيح الطفل مع القديسة بربارة والبابا « سيستوس » الثانى ، وملاكان .. وهذه اللوحة نقل عنها أنجر النصف الأعلى من لوحته « نذور الملك لويس الثالث عشر » .



والفارق بين أعمال «دافيد» و «آنجر» هو فارق بين جانبيين من جوانب «الكلاسيكية الجديدة» كلاهما مثالي . . . كان دافيد يحرص على أن تبدو لوحاته في شكل مهيب وقور على غرار الفن الاغريقي والروماني ، سواء في مثاليته عند تصوير الجسم الانساني او مثاليته عند تصوير الآلهة والابطال .

أما آنجر فكان يهتم بإبراز الجمال الأنثوي في شكل مثالي أيضا - لقد كان تمثال فينوس دي ميلو - قد اكتشف عام ١٨٢٠ فكان نموذجا للجمال الكلاسيكي القديم يحتذيه الكلاسيكيون الجدد ، واعتبر المثل الأعلى لجمال جسم المرأة الأوربية .

وبالإضافة إلى استلهام التراث الاغريقي القديم ، الذي تفرض موضوعاته عنصر الجلال اتجه «آنجر» إلى اساطير الشرق وما تثيره في الخيال ، حول مجتمع الحريم واحتفال المرأة بأنوثتها ، ليعالج موضوعات حسية تتضمن

---

لوحة : « نذور الملك لويس الثالث عشر » للفنان آنجر ( جان اوجست دومينيك آنجر ) ( ١٧٨٠ - ١٨٦٧ ) ، رسمها عام ١٨٢٤ بألوان زيتية على قماش ، مساحتها ٢٦٢ x ٤٢١ سم ومعرضة في كاتدرائية نوتردام في مونتبان .





الإثارة الجنسية ، ولكن داخل غلاف من الإغراب ..  
يعطى للمشاهد هذه الدغدغة الحسية على انها في مجتمع  
آخر أو عصر سابق .



### «أنجر»

كان «جان أوجست دومنيك أنجر» رساماً لا يباريه  
أحد في عصره ولا يتفوق عليه إلا قلائل في العصور  
الأخرى من حيث البراعة في فن الرسم .

وما ان أصبح «أنجر» في عام ١٨٢٥ زعيماً لمذهب  
الكلاسيكية الجديدة في فرنسا حتى أخذ يحدو حذو استاذة  
السابق في تعصبه .

وكان «أنجر» يعتقد - سواء من الوجهة التعليمية أو  
الفنية - أن الرسم بالخطوط هو أساس فن التصوير الزيتي ،  
فلم يلبث ان اتخذ هذا المبدأ كقاعدة للدراسة في «البوزار» -  
مدرسة الفنون الجميلة الفرنسية - وهكذا لم يعد يسمح  
للطلبة باستخدام الألوان إلا بعد سنوات من المران على  
رسم نماذج لا تكاد تتغير اشكالها او اوضاعها ، وعندما كان  
يُباح لهم بعد ذلك استخدام الالوان ، كانت معظم

لوحاتهم تبدو بالتبعية مجرد رسوم ملونة ومتجردة من الحياة ، ومن ثم كانت ميتة .

ورغم أن «آنجر» قد تعذب في بداية حياته من جمود مبادئ معلمه دافيد ، فقد وضع مبادئ التعصب للفن الكلاسيكى الذى أصبح فنا مدرسيا أكاديميا من بعده ، وحتى في حياته بالنسبة لغيره من الفنانين ، فكان لا يقبل في الأكاديمية أو معارض صالون باريس غير الفنانين الذين يتبعون أسلوبه ، وهكذا وضع تقاليد الاضطهاد والرفض الكامل لما هو جديد أو متطور في المجال التشكيلي . . وقد قال عنه الشاعر «بودلين» . .

- إن تعاليمه كانت مستبدة ، وقد ترك أثرا سيئا على فن الرسم في فرنسا ، إن آنجر كان رجلا عنيدا يملك بعض الملكات النادرة ولكنه كان يصمم على إنكار قيمة الملكات الأخرى التى لا يمتلكها وبهذا سمح لنفسه بالتحلى بالمجد العظيم والصفات النادرة مما يبيح له ان يطفئ الشمس !!

وكان آنجر يحرص على إعطاء هالة من الاحترام والتقديس لشخصه ، فكان يُسمَّى «الاستاذ» ولا يتحدث عنه أحد إلا ويقول «مسيو آنجر» . . وكان في سبيل هذه

الهالة يبتعد عن المجالس الفنية والأدبية ولا يختلط بأى إنسان ، وكان يحرص دائما على الظهور بمظهر الفنان الرسمي ذى السلطة ، فقد عمل مديراً لأكاديمية فرنسا فى اوربا ، ثم رئيساً لأكاديمية الفنون الجميلة فى باريس . كما كانت علاقاته محدودة للغاية ، ولم يصادق إلا قلة من الموسيقيين ، بينما كانت علاقته بزملائه باردة وخشنة ومتعالية ، ولم يكن يكف أبدا عن مهاجمتهم وانتقاد لوحاتهم . أما طلابه وتلاميذه فكانوا لا يزيدون عن خمسة فنانيين يدرسون فى رسمه الخاص ، ويسيطر عليهم تماما من الناحية الفكرية ويسرون على هواه فى أسلوب الرسم . كان أنجر متأثرا فى البداية «برفايل» ثم قام بدراسة الفنانين البدائيين الايطاليين قبل عصر النهضة أمثال «جيوتو» . . واهتم أيضا بالفنانين القدماء الذين تميزت لوحاتهم بالاهتمام بخطوط الرسم .

وبالفعل وصل الخط فى لوحات أنجر إلى أعلى درجة من السهولة والليونة حتى يمكن تشبيه الخطوط فى رسمه بانسياب المياه . . وأوضح نموذج لهذا المفهوم يتجلى فى لوحة

---

لوحة : « فينوس أناديومين » للفنان أنجر - من متحف

كوندى فى « شانتيللى » تعبر عن نموذج الجمال الإنسانى  
فى مذهب الكلاسيكية الجديدة .





«الحمام التركى» التى وصل فيها الى خط دائرى ذى قوة ضوئية خاصة . . فهو ضوء تشكىلى بحث لا يتبع قاعدة اضاءة طبيعية محددة .

ويقول «أنجر» فى مذكراته لتلاميذه فى «أكاديمية فرنسا» بمدينة روما : «ارسم ، إن الرسم هو مفتاح العبقرية» . . وهكذا وضع أنجر خطوط الرسم فى المكانة الأولى داخل العمل الفنى ، ومن خلال ذلك حقق نوعاً من الإحساس الموسيقى فى اللوحة . . كما حقق أيضاً مفهوماً للضوء الذى يتحقق أمام المشاهد من المساحات اللونية فيما بين الخطوط .

ومن ناحية موقعه فى تاريخ الفن : كان «أنجر» أول من تصدى فى لوحاته إلى حل مشكلة «الحائط الرابع» . . والمقصود بهذا التعبير أن المصور يستطيع أن يظهر فى لوحته ، عندما يرسم قاعة أو منظراً داخلياً ، الحوائط الثلاثة التى على يساره وعلى يمينه وامامه ، اما الحائط الرابع الذى يقع خلف المصور فهو من الناحية المنطقية لا يمكن ان يظهر فى اللوحة الفنية خاصة عند الكلاسيكيين والأكاديميين الذين التزموا بقواعد «المنظور الهندسى . . » ولكى يتوصل أنجر الى تحقيق هذه الاضافة لجأ الى تصوير المرآة ضمن



لوحة : « بورتريه لسيده رومانية » للفنان أنجر معروضة  
بمتحف « والريف ريشارتز » في « كولونيا » بألمانيا .

عناصر اللوحة وهى لم تحل مشكلة الحائط الرابع فقط وانما حققت أيضا الحل الشكلى لمشكلة ظهور النموذج الذى يصوره من الأمام ومن الخلف فى نفس اللوحة .

ولكى يحقق التفرقة بين مظاهر العناصر التى ترسم مباشرة وتلك التى ترسم منعكسة على المرآة ، نصح «آنجر» تلاميذه باستخدام «الجلاسية» وكان هو اول من استخدم هذه المادة (وهى من نوع الترابنتينة تضاف إلى اللون فتجعل له ضوء خاصاً) . وقد سجل هذا الأسلوب فى مذكراته التى كتبها لتلاميذه تحت عنوان «اتيليه» . .

وهو يورد أيضا فى مذكراته مفهومه عن فن التصوير عندما يقول : «الطبيعة ليس لها لون كما إنها ليست خطوطا» .

### **لوحة الحمام التركى**

رُسمت هذه اللوحة بناءً على طلب أحد معاصرى آنجر الأغنياء . . فلم يكن الفنان هو الذى اختار موضوعها . . وكان الرجل الثرى يطلب لوحتين ، فاقترح على آنجر موضوع الحمام التركى وكلف معاصره «كورييه» (الفنان الواقعى) برسم فتاتين عاريتين على السرير ، ورغم



أن الموضوعين غير أخلاقيين إلا أن آنجر» و«كورييه» عملا  
منهما عمليين فنيين عظيمين . . إن لوحة آنجر تعتبر نموذجاً  
مثالياً لطريقة الفنانين الكلاسيكيين في السمو بالموضوع اللا  
أخلاقي حتى يصبح الجانب المثالي في التعبير عن الجمال ،  
وفي طريقة الرسم ، وفي استخدام القواعد الشكلية ،  
عاملاً حاسماً في تنقية الموضوع من الإثارة الجنسية السافرة  
وتحويله إلى قطعة فنية تشغلنا جمالياتها الشكلية عن قضية  
العرى ، بل وقضية الشذوذ الجنسي الذي ينتشر في مجتمع  
نسائي مغلق (فاللوحة تتضمن بين المستحبات امرأتين  
ملتصقتا الخدود وإحدهما تداعب ثدى الأخرى) .

ولقد نوصل «آنجر» في هذه اللوحة - التي كانت آخر  
عمل رسمه في حياته - (رسمها عام ١٨٦٣ - وتوفي عام  
١٨٦٧) . إلى الحقيقة النفسية المتعلقة بالعلاقة بين الخطوط  
المنحنية والانوثة . فإطارها الدائري الذي يضم مجموعة  
محتشدة من أجسام النساء العاريات تؤكد توصله إلى هذا  
الاكتشاف قبل أول علماء النفس «سيجموند فرويد»  
بسنوات طويلة ، واللوحة تمتلئ بالخطوط المنحنية  
والأقواس والدوائر والانتفاخات مع الليونة في الخطوط ،  
ورغم هذا تخلصت من جوانب الاستفزاز المثير عندما رسم

الأجسام خافتة الألوان خافتة التجسيم وكأنها مسطحة ،  
حيث قلل الفنان قدر الإمكان من التظليل العنيف وامتنع  
عن استخدام الألوان القوية وخاصة الساخنة فحقق بذلك  
الاحساس بالأنوثة وفي نفس الوقت صفاء ونقاها من  
الإثارة الرخيصة أو استفزاز معاصرة لأنها تصور مشهدا  
كالأسطورة في بلاد بعيدة .

والواقع إن «أنجر» كان له أثر عميق وممتد في الفن  
الفرنسي والأوربي عموما إلا انه يعاب عليه موقفه المتزمت  
الذي حول الكلاسيكية الجديدة من مدرسة فنية ثورية الى  
مدرسة أكاديمية جامدة تقتصر مهمتها على محاربة كل  
تجديد ، والبعد عن واقع الحياة ومشاكل المجتمع . . . . .

.....





لوحة : « الحمام التركي » للفنان أنجير ، رسمها عام  
١٨٦٣ .

## الرومانتيكية

«الرومانتيكية» لفظ مشتق من كلمة «رومان» أو «رومانس» ومعناها «حكاية» أو «قصة» أو «رواية» . وكانت كلمة رومانس تطلق في العصور الوسطى على الروايات الطويلة التي تتضمن المثل العليا للفروسية ، وتصور مغامرات البطولة والغرام العذرى عندما يصل الحب إلى مرتبة العبادة .

وقد ظهرت «الرومانتيكية» في كل بلاد أوروبا في وقت متقارب هو أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر . . وهو نفس الوقت الذي ظهرت فيه الكلاسيكية الجديدة أو بعده بقليل . فالكلاسيكية الجديدة





لوحة : « نابليون في معركة ايلو ١٨٠٨ » للفنان  
الرومانتيكي « انطوان جان جرو » مرسومة بألوان زيتية  
على قماش ، مساحتها ٦ × ٨٠ متراً ، ومعرضة  
بمتحف اللوفر بباريس .

والرومانتيكية : كلتاهما نتاج الثورة الفرنسية . . الأولى  
كانت فنا الرسمى والثانية تولدت عنها ومهدت الثورة لها  
الطريق . الأولى حركة عقلانية والثانية وجدانية . . الأولى

تعبر عن حركة المجتمع ككل في مواجهة النظام الإقطاعي  
والثانية تعبر عن تضخم المشاعر الفردية عند الإحساس  
بالعزلة لدى المواطن في المجتمع الرأسمالي .

ورغم أن الرومانتيكية كمذهب نشأ في معارضة الفن «الكلاسيكى الجديد» ، إلا أن هذه النشأة كانت في أحضان الكلاسيكية الجديدة ، فقد ظهرت لأول مرة في أعمال اقرب تلاميذ «دافيد» إليه وأعظم أتباعه موهبة ، وهم «جرو» و «جيروديه» و «جيران» .

ولقد ابتدع البارون «جرو» أسلوباً يمزج بين الكلاسيكية والرومانتيكية ، استطاع أن يتمشى مع ذوق نابليون الذى كان يلتمس في الفن الراحة من العقلانية العملية ، وحين عين نابليون الفنان «دافيد» رساماً للبلاط كان في ذلك يساير رأى العام ، أمّا عواطفه الحقيقية فكانت مع الفنانين الذين يتناولون الحكايات في لوحاتهم ويستخدمون الألوان الزاهية البراقة .

وقد حدث الانفصال الكامل بين الكلاسيكية والرومانتيكية فيما بين عام ١٨٢٠ وعام ١٨٣٠ . . ومع ذلك فإن الرسام الاسبانى «جويا» كان أول من نادى صراحة بضرورة اتجاه لوحات الرسامين إلى تناول القصص والأحداث المعاصرة ، وذلك في مجموعة لوحاته التى نفذها بأسلوب فن الحفر ، والتى نشرها عام ١٧٩٩

كما أعلن الفنان الانجليزى «جون كونستابل» ضرورة توفر الحب والجانب العاطفى بين الفنان «والمنظر الطبيعى» الذى يرسمه ، وخرج بذلك على الجانب العقلانى الصارم فى «الكلاسيكية الجديدة» . . ومن بعدهما تبنى الفنانون الفرنسيون الاتجاه الرومانتيكى وأعطوه اسمه وقتنوه وحقت المعارك بينهم وبين الكلاسيكيين الشهرة والذيع لأسمائهم وأعمالهم .



## الرومانتيكية في مواجهة الكلاسيكية

إذا كانت الرومانتيكية هي أول مدرسة فنية رفعت راية العصيان على القيود «الكلاسيكية» فهي أيضا التي فتحت الباب ومهدت الطريق للمذاهب التالية التي قامت في معارضة «الكلاسيكية الجديدة» . . وفيما يلي أهم مميزات المدرسة الرومانتيكية ، التي واجهت بها القواعد الصارمة للمذهب السائد وقتها .

١ - استبدلت الرومانتيكية أحداث الواقع النابض بالحياة بنبل الموضوع الكلاسيكي وبدلاً من الآلهة والأبطال القدامى صورت البطولات المعاصرة والأحداث التاريخية ، كما تميزت بالاهتمام بالأدب الشعبي وتصوير قصصه بدلاً من المشاهد الاسطورية الرومانية والإغريقية .

٢ - أهم ما يميز الرومانتيكية هو الجانب العاطفي الذي حرصت على تصويره بمبالغة شديدة ، فاختار الرومانتيكيون المشاهد التراجيدية المأساوية المؤثرة ، حيث الحركات أشد عنفاً ، والأبطال أعظم بطولة ، والأشرار أشد شراسة وفتكا ، والنساء أروع فتنة وجمالاً . . فهي





لوحة تصور « ضابط من الحرس الامبراطوري » للفنان  
« تيودور جيركو » رسمها عام ١٨١٢ بألوان زيتية على  
قماش ، مساحتها ٢٨٧ × ١٩١ سم ، معروضة بمتحف  
اللوفر بباريس .

المدرسة التي تعتمد المبالغة والتضخيم في إبراز المواقف التي تهز العواطف من الأعماق ، وفي سبيل تحقيق هذه الهزة العاطفية صورت الانفعالات المختلفة على الوجوه ، وكذلك مشاهد الحب والحرب والدماء ، والمشاهد الخرافية .

٣- الفن عند الفنان الرومانتيكى هو تعبير ذاتي ، هدفه هو إخراج ما بذات الفنان من عواطف وانفعالات . . وليس التعبير عن الجلال أو الجمال . ومن هنا بدأ الاهتمام باللا شعور والخيال والأسرار والروحانيات والأحلام والجنون . . . كما عبّر الفنان الرومانتيكى عن إحساسه بالغربة والعزلة ، وما إلى ذلك من المشاعر الفردية ، مع البحث عما هو غريب مجهول وإظهاره في صورة جذابة ، أى أن الرومانتيكية هي فن إعطاء الاحساس بأن الموضوع ناءٍ ، ولكنه في نفس الوقت يبدو مألوفاً مع إعطاء الاحساس بالرضا .

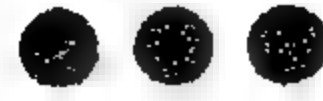
٤- فيما يتعلق بالشكل التزم الرومانتيكيون بقواعد علم المنظور الهندسى ، والتظليل الذى يعطى للأجسام استدارتها وحجمها . . ولكنهم تخلوا تماماً عن الترميق والتهذيب ، ولم يراعوا التدرج اللونى المنطقى الأملس

الذى يجعل اللوحة تبدو وكأنها تضم تماثيل منحوتة . . لقد خرج الرومانتيكيون على رصانة الألوان والإلتزام بالنور والظل ( وفقا لقواعد الإضاءة من مصدر ضوئى واحد ) واستبدلوها بالتأثيرات اللونية المعبرة عن الجوانب العاطفية الفؤارة ، والحركة والديناميكية .

٥ - وبدلاً من الاهتمام بالخطوط المحددة للأشكال والعناصر المرسومة بدقة ، وجه الرومانتيكيون عنايتهم إلى الألوان الزاهية البراقة بدلا من الألوان الداكنة ، مع عدم الاكتراث بالجماليات المثالية التى تعوق التعبير العاطفى ، مع الجراءة فى إبراز التأثيرات اللونية المعبرة عن الموضوع . . لقد وضع الرومانتيكيون الألوان على عرش فن التصوير الزيتى بعد أن أنزلوا « الخطوط » عن هذا العرش لتحتل المرتبة التالية . . وتبعاً لذلك تخلى الرومانتيكيون عن التركيز على التفاصيل والمشخصات الفردية واستبدلوها بالجو العام فى اللوحة .

٦ - وبدلاً من القواعد التكنيكية الصارمة التى يلتزم بها الفنان الكلاسيكى أطلقت الرومانتيكية للفنان كامل حريته فى العمل وفق رغبته . . وهذه الحرية تتمشى مع مبادئ الحرية التى كانت تنادى بها الثورة الفرنسية . . إن

حرية الفنان في العمل هي إنعكاس للحريات الأخرى  
وبذلك مهّدت الرومانتيكية الطريق إلى الفردية إلى حد  
التطرف في الفن الحديث . كما وضعت مبدأ عدم استسلام  
الفنان لذوق أية فئة أو طبقة اجتماعية ، وأصبحت أعمال  
الفنانين تؤدي إلى حالة من التوتر والتعارض بينهم وبين  
الجمهور .



لقد استطاعت الرومانتيكية في تمردھا على الكلاسيكية  
أن تفتح الطريق لكل مذاهب الفن الحديث التالية ، لأنها  
عبّرت عن الطبقة الوسطى ، حتى يستطيع المشاهد أن يرى  
نفسه فيها بينما يحس المشاهد أمام الأعمال الكلاسيكية أنه  
ينظر إلى شيء بعيد في الزمن وفي المستوى الطبقي . .

كما أن المذاهب التالية للرومانتيكية تدين برقتها وتنوعها  
إلى الحساسية التي فتحت لها الرومانتيكية مجال النمو  
والترعرع . . فكل ما في الفن الحديث من إغراب وفوضى  
وعنف ، وكذلك ما فيه من غنائية واستعراضية ، إنما هو  
مستمد من الرومانتيكية . . .



ولقد بدأت الرومانتيكية بالاعتراف بوجود عدة أنماط  
من الجمال متساوية القيمة ، وكشفت أن مفاهيم الجمال  
تتنوع بتنوع الظروف المادية للحياة . . .

## رواد الرومانتيكية

كان هناك اتجاه وجداني في الفكر والأدب والفن خلال  
القرن الثامن عشر ، ولكن هذا الاتجاه هُزم نهائياً أمام  
الاتجاه العقلي الذي ساد مع قيام الثورة الفرنسية . وعندما  
ظهرت الرومانتيكية في أوروبا وتولدت من الثورة الفرنسية  
ذاتها ، لم تكن لها أى علاقة بهذا الاتجاه السابق ولم تمثل بأى  
صورة من الصور استمراراً أو إحياء له . .

ويعتبر الفنان الانجليزى « جون كونساتابل » من  
الفنانين الرومانتيكين ، وكان له أثر عظيم على أشهر روادها  
الفرنسيين « يوجين ديلاكروا » كما كان أبا للمدرسة  
الفرنسية فى رسم المناظر الطبيعية . . ومع هذا فإن تأثيره  
على المذهب الطبيعى ثم « التأثرى » الذى جاء بعد ذلك  
أعمق من أثره على الرومانتيكية .

إلا أن الفنان الأسباني « جويا » قد سبق الرومانتيكيين الفرنسيين في ابتداع مبدأ رسم الحكايات التي تحكى بطولات واقعية أو تتناول الخرافات والقصص الشعبية . .

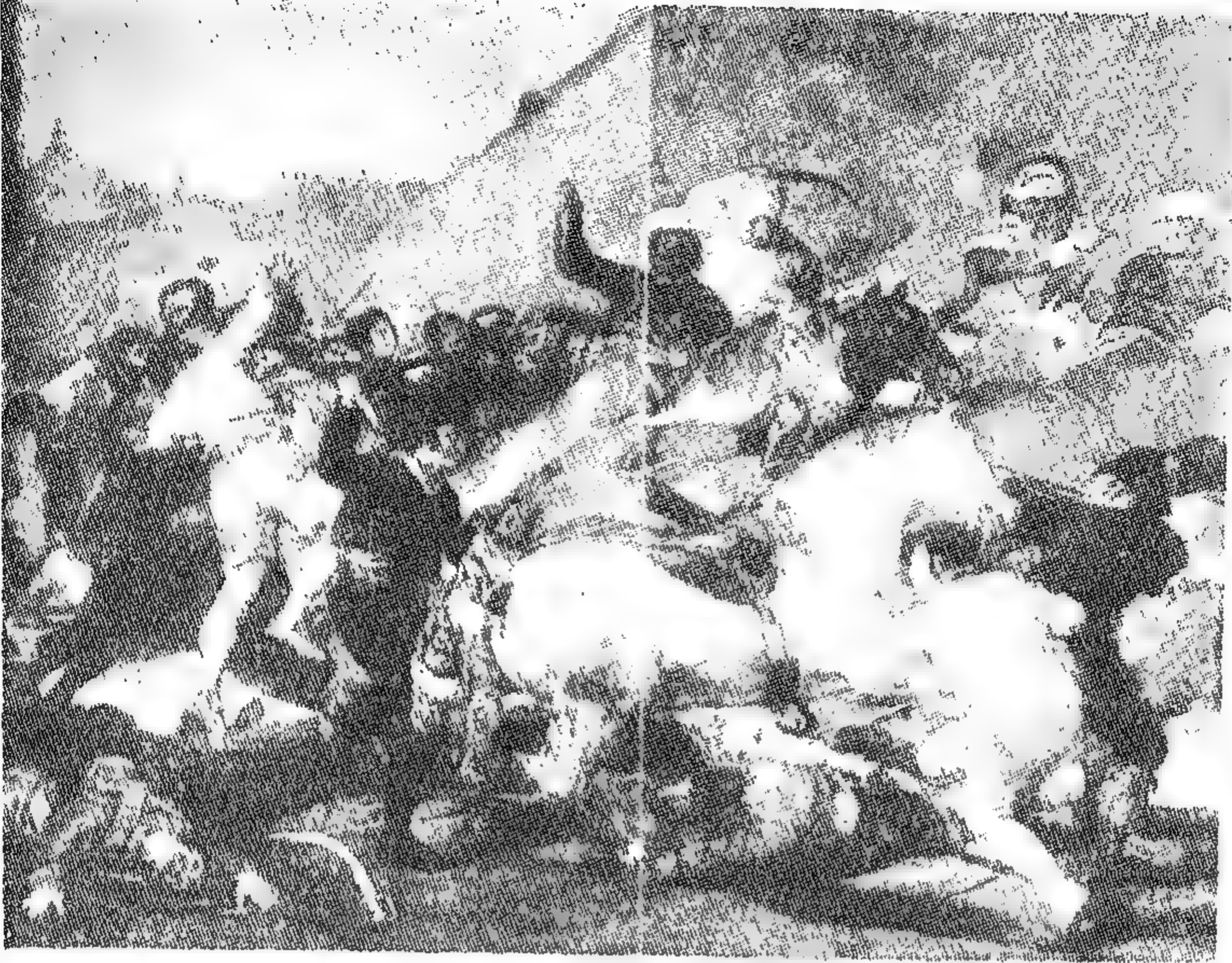
وفي فرنسا تزعم البارون « جرو » الاتجاه الرومانتيكى ثم تبعه « تيودور جيريكو » من بعدهما حمل « يوجين ديلاكروا » راية هذا المذهب وسار بها إلى نهاية الشوط . .

### «جويا»

ولد « فرانثيسكو جويا » في ٣٠ مارس عام ١٧٤٦ بإحدى قرى أسبانيا ، وكان أبواه من الفلاحين البسطاء . فعمل معهما في الحقل مع أخويه وأخته خلال صباه كأبناء الفلاحين الأسبان ، ومع هذا ظهرت مواهبه الفنية في وقت مبكر ، فكان يرسم بالفحم المتخلف من فروع الأشجار المحترقة على الحوائط والأبواب والأحجار ، حتى لفتت موهبته الواضحة أنظار أهل القرية ، ووثقوا فيه إلى الحد الذى جعلهم يكلفوه بزخرفة ستارة لكنيسة القرية قبل أن يتم الثانية عشر من عمره . وقد احترقت هذه الستارة خلال الحرب الأهلية الأسبانية عام ١٩٣٦ .

وفي عام ١٧٦٠ رحل جويا إلى « ساراجوسا » عاصمة المقاطعة ، على نفقة أحد أثرياء القرية ، لكي تتاح للفنان الصغير الموهوب فرصة الدراسة الفنية ، وهناك التحق بمدرسة دينية لمدة أربع سنوات تعلم خلالها قصص الكتاب المقدس ، ثم تلقى دروس الرسم على يدى فنان أكاديمي تقليدي ، كان من رسامى البلاط الملكى الاسباني . وفي عاصمة المقاطعة اجتذبت هذا الفلاح الشاب الموهوب دور اللهو والمباهج وأصدقاء السوء .

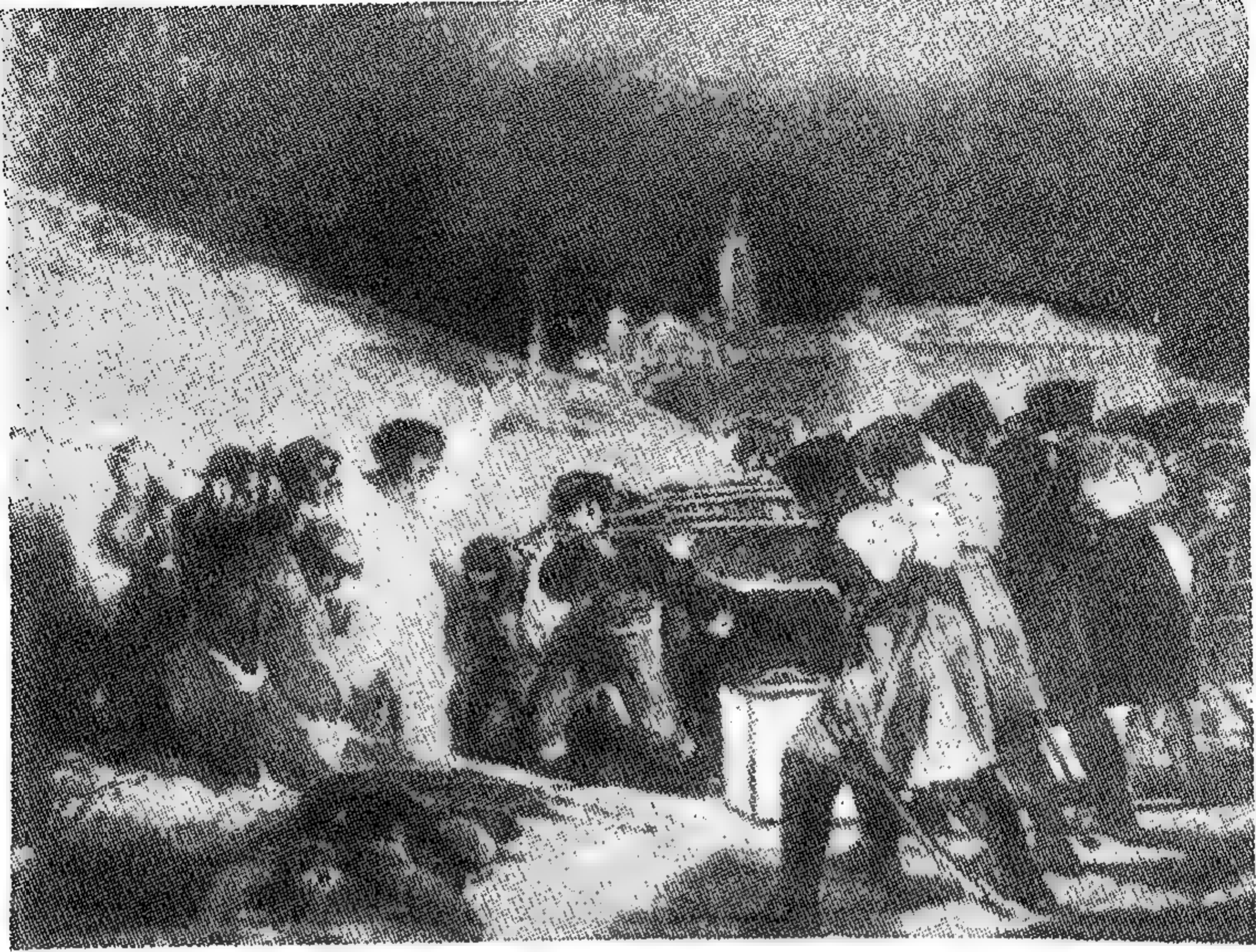
وعرف عن جويا أنه عاش حياة فاجرة شهوانية بوهيمية ، وقد انعكس أسلوب حياته على فنه الذى يتفجر بحيوية هائلة . . فكان يرسم بالنهار ويعربد بالليل ، كما كان يمارس رياضة مصارعة الثيران فى الأعياد وأيام الأحاد ، ويرتاد علب الليل ، يغنى ويرقص ويغازل الغانيات ، ويعاشر الغجر ويبارز بالسيف ويثير مع مجموعة من الشباب الماجن المعارك والمشاجرات . . حتى اضطر فى سن التاسعة عشر للفرار إلى العاصمة مدريد فى أعقاب معركة بين مجموعته وعصابة أخرى من شباب المدينة نتج عنها سقوط عدد من القتلى ، وقد سافر إلى إيطاليا عام ١٧٧٠ بعد أن عشروا عليه ذات صباح فى أحد الأماكن



لوحة : « الثورة » وعنوانها « ٢ مايو ١٨٠٨ » رسمها الفنان  
« فرانشيسكو جويا » عام ١٨١٤ ، وهي معروضة بمتحف  
« البرادو » بمدريد .

المشبوهة وقد استقر في ظهره خنجر ، ثم استقر في روما في  
العام التالي والتحق بأكاديمية الفنون الجميلة في « بارما » .  
وبعد أن قضى بضع سنوات في إيطاليا عاد إلى مدريد  
حيث تزوج من شقيقة رسام شهير قام بتقديمه للمجتمع  
الأرستقراطي في العاصمة . . فانفتحت أمامه أول فرصة  
للعمل في البلاط عندما عُيِّن مصمماً لرسوم النسيج الملكي





لوحة : تصور إعدام الثوار وعنوانها « ٣ مايو ١٨٠٨ »

للفنان « فرانشييسكو جويا » رسمها عام ١٨١٤ ،

ومعرضة في متحف « البرادو » بمدريد .

( تابيسرى ) في مصنع « سانتا بربارا » .

وقد عمل جويا في هذا المصنع أربع سنوات متتالية  
تجلى خلالها نبوغه وتكشفت مواهبه وعبقريته ، فقد كان  
الأسلوب الشائع في تصميمات النسيج المرسوم هو  
الأسلوب التقليدى الفرنسى الذى يصور الحوريات  
والشخصيات الأسطورية بخطوط متموجة ملتوية قوقعية  
الشكل . لكن جويا غير هذه الطريقة ووضع تصميمات



( كارتون ) لثلاثين سجادة ، اتجه فيها إلى تصوير مشاهد من الحياة الأسبانية كالأطفال وهم يلعبون الكرة أو المسابقات بالأرجل الخشبية ، ونفذ ذلك بأسلوب جميل مبدع قام فيه بالمزج بين الأشكال الواضحة والأطياف الشفافة .

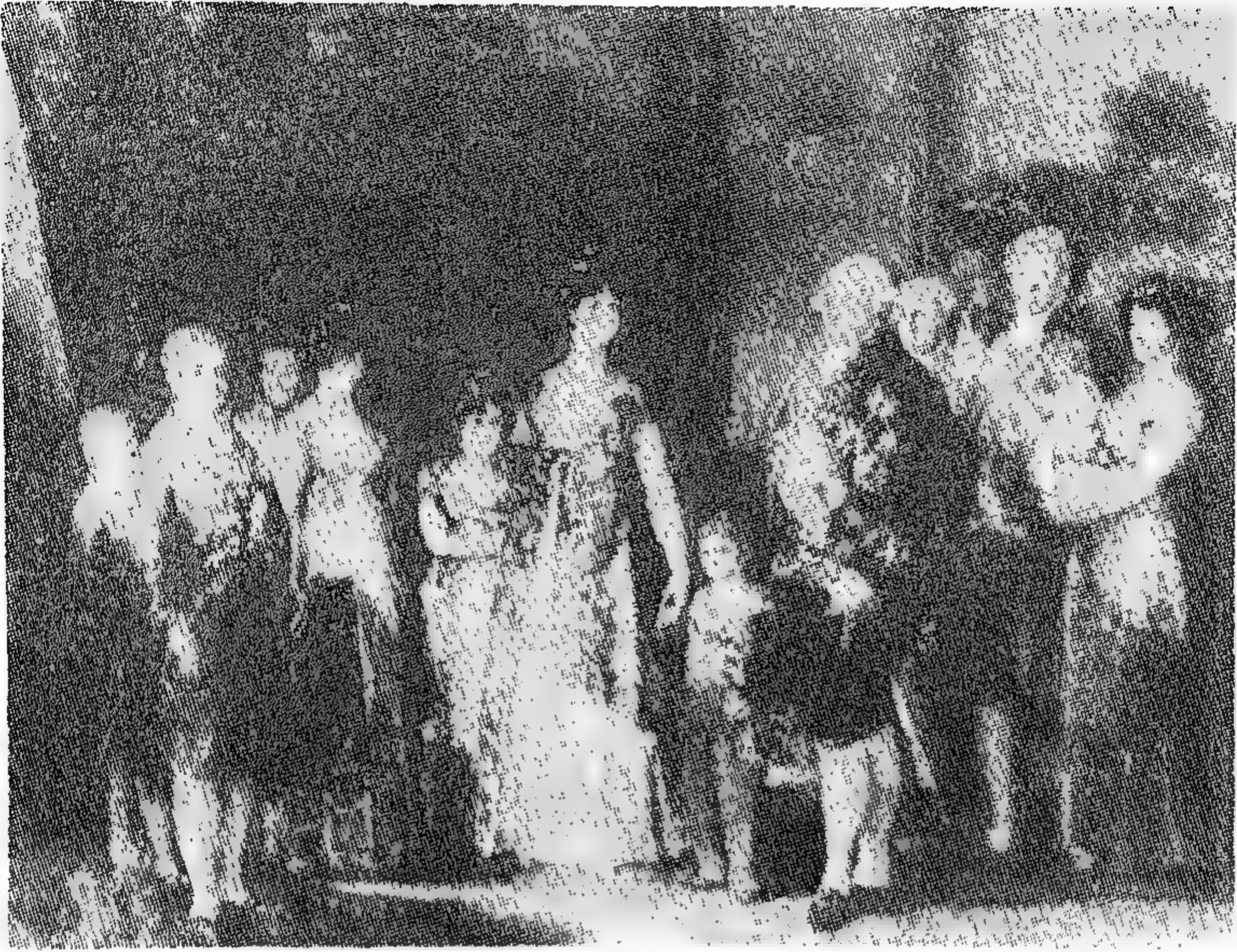
كانت تصميماته المبتكرة سببا في توطيد مكانته الفنية وشهرته الفجائية بعد أن تعدى الخامسة والثلاثين . وبدأ الأمراء والأرستقراطيون يطلبون منه رسم صورهم الشخصية ، فعاد إلى مدريد حيث أصبح صديقا حميما لولي العهد وشقيق الملك « شارل الثالث » . . إلا أن سوء سمعته كفنان عريب جعلت الملك يرفض تعيينه رساما للبلاط . . مع ذلك فقد اعترف الجميع بأنه نابغة عصره . . أما سمعته السيئة ومغامراته النسائية فقد تعاونت مع نبوغه الفني في مضاعفة مجده وتألقه في أعين الناس ، فكانت سيدات المجتمع يرتمين تحت أقدامه ، بينما يتوسل النبلاء ليرسمهم ، وعندما توفي الملك شارل الثالث وتولى أخوه العرش - وهو صديق جوبا - أصبح جوبا رساما للبلاط .

لقد كانت الحركة الرومانتيكية - كما ذكرنا - من نتاج

الثورة الفرنسية تماما كالكلاسيكية الجديدة ، وكان التعبير الأول عن روحها في الرسم يتجلى بوضوح في أعمال الفنان الأسباني « جوبا » كما ظهر التعبير الموسيقى الأول عنها في أعمال الموسيقار الألماني « بتهوفن » ، فالرومانتيكية بدأت خارج فرنسا بتأثير من أفكارها . .

لقد قرأ جوبا ( الذي ثقف نفسه بنفسه إلى حد كبير ) أعمال الفلاسفة الفرنسيين من أمثال « روسو » و« فولتير » وكانت محاكم التفتيش في أسبانيا تحرم قراءة مؤلفاتهم ، ولكنه كان يحتفظ بها في مكتبته .

كان « جوبا » معاصراً « لدافيد » رائد الكلاسيكية الجديدة في فرنسا ، ومع ذلك فهو يُعتبر نقيضه على خط مستقيم ، فيما عدا أن كلا منهما قد استطاع أن يحتل مكانة رسمية بوصفه زعيم الرسامين في بلده . . وقد وصل كلاهما إلى منصبه واحتفظ به وقتاً طويلاً رغم التقلبات السياسية العنيفة التي اكتنفت حياتهما . فقد تولى جوبا قسم التصوير الزيتي بمدرسة الفنون الجميلة في مدريد عندما بلغ سن الأربعين . . كما استطاع عندما عُين رساما للبلاط أن يبلغ الذروة في فنه ، وكذلك بلغ الحد الأقصى في تهوره وفجوره . .



لوحة : تصور « عائلة الملك شارل الرابع » رسمها الفنان  
«جويا» عام ١٨٠٠ بألوان زيتية على قماش ، مساحتها  
٣٠٥ x ٣٣٥سم ، ومعرضة في متحف « البرادو »

بمدريد .

كان الفساد ينتشر في أسبانيا في ذلك العهد ، وقد  
تغلغل جويا بين شتى طبقات الشعب بما في ذلك شبابها  
المحروم والفجر المنطلقين وغانياتها العابثات ، وها هو  
يخالط أمراء الأسرة المالكة وحاشيتها الأرستقراطية فيكشف  
الانحلال الخلقى المتستر وراء مظاهر الجلال والوقار





جزء تفصيلي من لوحة « الملك شارل الرابع وعائلته » من  
متحف « البرادو » بمدريد .

المصطنع ، وقد اشترك الفنان في حفلاتهم وأعيادهم  
وأفراحهم ، وعندما صورهم أبرز خلائعهم ودمامتهم



ووجوههم المتفخخة وخدودهم المتوردة ، لكن العجيب في الأمر أنه بقدر ما قسا في هجماته على هؤلاء السادة بقدر ما كانوا يصدقون عليه الثناء ويبدلون له العطاء وخاصة نساؤهم .

ومن أشهر فضائح ذلك العصر ما جرى بين جويلا ودوقة « ألبا » التي كات تعتبر أجمل نساء أسبانيا ، وهي في نفس الوقت أكثرهن تمردا على التقاليد المرعية ، وقد صورها الفنان في لوحتين شهيرتين ، مرة بثيابها ومرة بعد أن جردها من الملابس . . وفي إحدى رحلاته الغرامية مع هذه الغانية عبر الجبال أصيب بنزلة برد عنيفة أثرت على أذنيه فأفقده السمع .

وقد أنجز الفنان أهم أعماله الفنية من الناحية العملية بعد أن وصل إلى سن الخمسين . . أي بعد قيام الثورة في فرنسا . . فحتى عام ١٧٩٥ ، وعندما كان رئيسا لقسم التصوير في أكاديمية الفنون الجميلة بمدريد ، كان فنه هادئا ليس فيه الرومانتيكية وعاطفيتها وانفعالاتها المتأججة . . كان يتبع النموذج السليم المتبع في أواخر القرن الثامن عشر رغم اهتمامه بحياة القرية وتعاطفه المبكر مع الفقراء والمعذيين .

ولكن بعد هذه الفترة من حياته الأولى لم يعد يهتم بالشكل الخالص أو التكوين السليم أو التكنيك بوسائله المختلفة ، وهى العناصر التى جعلت منه أستاذا عظيما فى الشكل الفنى ، وإنما أعلن رأيه حول ضرورة تعبير الفن عن الحكايات والأحداث عام ١٧٩٩ عندما نشر مجموعته المنفذة بأسلوب فن الحفر ( الجرافيك ) والتى أطلق عليها اسم ( أهواء ) . . من هنا احتل موقعه كأول من بشر بالفكر الرومانتيكى فى فن الرسم .

ولقد مضى يهاجم المجتمع الأسباني الحاكم . . فيرسم « بومة » على كرسى القاضى وحمارا كطبيب يمسك بمعصم مريض ، ومحاكم التفتيش التى توضع أقفالا على آذان الناس وتغمى عيونهم .

ومن هنا كانت السخرية الكاريكاتيرية والاهتمام بالجانب التعبيرى من خصائص أسلوبه فى الرسم .

وفى عام ١٨٠٨ أرسل نابليون جيوشه إلى أسبانيا ، ونصب أخاه على عرشها ، وقد استسلم ملك أسبانيا ومعظم رجال الطبقة الأرستقراطية بغير مقاومة ، ولكن الشعب الأسباني ثار ضد الغزاة . وقد صور « جويا » هذه الثورة فى عملية العظیمين « ٢ مايو و٣ مايو » . الأول

يصور الثورة في المدينة ، والثاني يصور قيام القوات الفرنسية بإعدام الثوار . . . وقد اتبع في تصويره لهاتين اللوحتين أسلوبه العاطفي الرومانتيكي الجديد الذي يهتم بالأحداث الواقعية ويعبر عنها بطريقة مأساوية .

وعندما استمرت المذابح وأعمال العنف رسم جوبا مجموعته الشهيرة المسماة « ويلات الحروب بأسلوب فن الحفر على النحاس للطباعة ( إيتشنج ) . ثم اتبعها بمجموعته المعروفة باسم فظائع الحرب . . . وهي تعتبر أول رسوم في تاريخ الفن لا تمجد المعارك الحربية ولا تغلفها بهالة تصويرية تخفى بشاعتها . . . لقد تعمد جوبا أن يصور الجثث المتراكمة وهي تتلوى كل منها على حدة في صراعها مع الموت . ذون محاولة إضائة إضافية ما يوهمننا بالشعور بالجلال أو الجمال . . . وهذه اللوحات تتفجر بالحيوية الهائلة وكأنما الحياة تنطلق في فورة أخيرة ، وهذه الحيوية المتأججة هي التي أكسبت هذه الصور وقعها الخالد القوي ، وجعلتها أوسع أعماله الرومانتيكية شهرة وأكثرها استحواذا على التقدير والإعجاب . وكان لها أثر كبير في أعمال الفنانين الفرنسيين الذين اتبعوا المذهب الرومانتيكي فيما بعد .

ورغم ما انطوت عليه هذه الرسوم واللوحات من

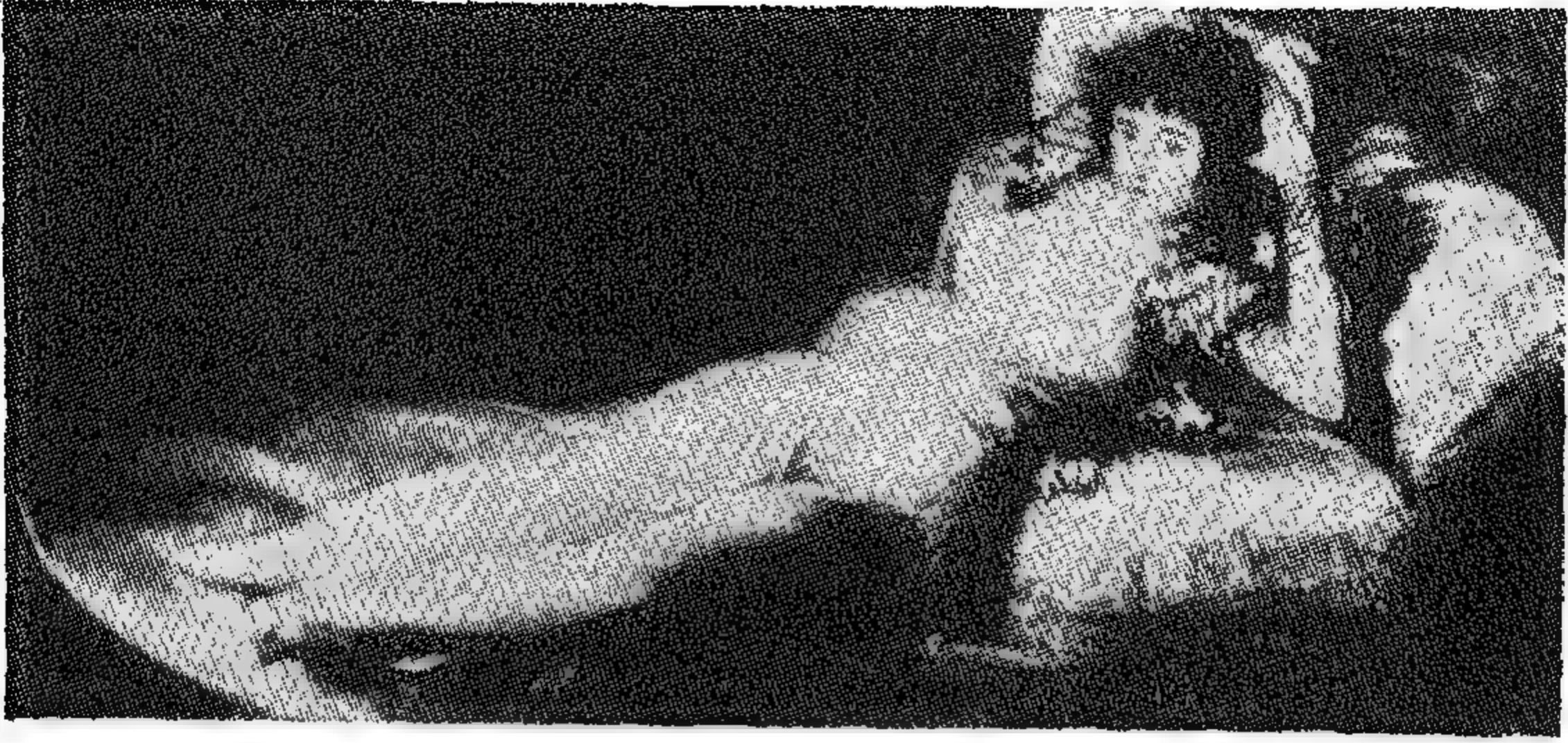
عداء للفرنسيين إلا أنه ظل في منصبه بالبلاط حتى بعد أن جاء نابليون بنفسه على رأس جيش جرار لقمع ثورة الشعب ، وبعد أن نصب شقيقه « جوزيف بوناپرت » على عرش أسبانيا .

وقد غفر له أعماله الملك الأسباني « فرديناند السابع » الذي تولى الحكم بعد سقوط نابليون ، وسمح له بالبقاء في منصبه كرسام للبلاط وهو يقول : « إنك تستحق النفي ، بل تستحق الشنق ، ولكنك فنان ، لهذا سأنسى كل ما بدر منك . . . » .

إلا أن جويا كان قد ملّ حياة القصور ، فرحل إلى « أشبيلية » ، حيث قام بعمل الرسوم والزخارف في كاتدرائيتها . . وبلغ من استهتاره ومجونه أن صور بين الملائكة سيدتين شهيرتين من سيدات المجتمع عرفتا بالخلاعة والتهتك .

وعندما انتهى من زخرفة جدران كاتدرائية « أشبيلية » عاد إلى مدريد واعتكف في داره التي رسم على جدرانها آخر لوحاته « ذات الموضوعات الخرافية » مستمدا موضوعاتها من الأساطير والقصص الشعبية .





لوحة : « مايا بالملابس » ( وهى دوقية الباسك ) للفنان  
« فرانشيسكو جويا » ، رسمها بالأوان زيتية على قماش  
فيما بين عامي ١٨٠٠ و ١٨٠٥ ، ومعرضة بمتحف  
«البرادو» بمدريد .

وعندما بلغ الثامنة والسبعين لم يمنعه ضعف بصره  
ولا صممه ولا داء المفاصل من السفر إلى باريس والإقامة  
في فرنسا بقية حياته في منفاه الاختياري بعد عام ١٨٢٤ . .  
حيث التقى بشباب الفنانين وعلى رأسهم « جيريكو »  
و« ديلاكروا » اللذين تزعما الحركة الرومانتيكية الفرنسية ،  
وكان « جويا » قد سبقهما في هذا الاتجاه . وهناك راح يرسم  
صُوراً رائعة لرفاقه الأسبان في المنفى .

وقد عاد « جويا » إلى أسبانيا عام ١٨٢٦ حيث طلب  
إعفاءه من مناصبه الرسمية واعطاءه حق السفر إلى أى  
مكان ، فعاد إلى باريس حيث رسم لوحة يعتبر أسلوبها



لوحة : « مايا عارية » رسمها الفنان فرانشييسكو جويا فيما  
بين عامي ١٨٠٠ و ١٨٠٥ باللوان زيتية على قماش ،  
ومساحتها ٩٢٥ x ١٨٨ سم ، ومعرضة بمتحف  
«البرادو» بمدريد .

مقدمة للأسلوب التأثري في فن الرسم . . ولكنه لم يتابع  
هذا الأسلوب إذ توفي قبل أن يتم رسم لوحته التالية في ١١  
أبريل عام ١٨٢٨ .

ويوصف « جويا » تارة بأنه فنان « واقعي » ، وهناك  
من يعتبرون أنه قد تنبأ في أعماله بمقدم « السيريالية » .  
ولقد حمل عبء الريادة للمذهب الرومانتيكي في فترة تألقه  
وثوريته . . أما الرومانتيكيون الفرنسيون من بعده فقد  
شغلتهم المعارك الشكلية حول قضية الخط واللون بالإضافة  
إلى اختلاف الظروف السياسية في فرنسا عنها في أسبانيا ،  
عن المحافظة على الجوانب الثورية في الرومانتيكية فتحولت

على أيديهم إلى مذهب شكلي . . وإذا كان مؤرخو الفن يضعون مواصفات المذهب الرومانتيكي باعتبار النماذج الفرنسية هي الأكثر تعبيرا عنه ، فإن « جويا » هو الذي ابتدع هذا المذهب ووضع تقاليده الأولى بالإضافة إلى إرسائه لأسس المذهب الواقعي . . الذي تزعمه في فرنسا الفنان « كوربيه » .

## البارون جرو

ولد « جرو » عام ١٧٧٤ . . وقد درس الفن على يد « دافيد » رائد مذهب الكلاسيكية الجديدة . . كان « جرو » هو ألمع تلاميذ هذا الفنان البارع وإن كان « دافيد » قد شعر من البداية أن « جرو » يبتعد عن تصوير المواضيع الرومانية واليونانية وأنه يفضل معالجة الموضوعات المأخوذة من الواقع . .

وقد حظى وهو في سن الخامسة والعشرين بمقابلة نابليون الذي ألحقه بهيئة أركان حرب الجيش الفرنسي ليرسم مشاهد الحرب .

وكانت طبيعة « جرو » هي طبيعة شاعر ، وبينما كان مؤمناً بتعاليم « دافيد » لم يكن يستطيع تطبيقها عندما



يمسك الفرشاة ، كان قادرا على تصوير أى منظر بطريقة أخاذة . . كما أنه أضاف مفهوماً أخلاقياً جديداً للوحة المعركة . إنه أول من رسم المعركة من وجهة نظر إنسانية وكشف عن الجانب الأليم فى الحرب ، بينما لوحات المعارك عند سابقه تتجاهل هذا الجانب المؤلم .

لم يكن تصوير المعارك الحربية مما يسمح باستخدام أسلوب الكلاسيكية الجديدة الرصين المتزن ، ولا الألوان المعتمدة المقبضة. وبالطبع عندما رسم « جرو » هذه اللوحات لنابليون فإنه لم يتقيد أثناء العمل بتعاليم أستاذه « دافيد » بل انطلق يرسم وفقاً لما تمليه عليه موهبته مستلهماً ألوان الفنان القديم « روبنز » الذى يعتبر أعظم الملونين بين أساتذة الفن السابقين .

ولقد دخل البارون جرو مع الجيش الفرنسى معركة إيطاليا حتى فتح روما . . وهناك طلب نابليون من زوجته الأمبراطورة « جوزفين » الحضور إلى روما حيث التقت بالفنان « جرو » وطلبت منه أن يرسم لوحتين شخصيتين لها مع نابليون . رسمهما وفقاً لتفاعله مع الموضوع وأمانته مع نفسه .

ولعل أشهر لوحاته هي « نابليون بين المصابين



بالطاعون في يافا» حيث أظهر نابليون بصورة مشوقة تجعل المشاهد يحبه ويحترمه ويتعاطف معه . . لقد كان كرجل دعاية يرسم « تقريراً » إلى الفرنسيين يصف فيه معارك الرجل العظيم وبطولاته وصفاته الإنسانية .

ويُرى نابليون هنا في مسجد قد تحول إلى مستشفى أثناء حروبه في الشرق الأوسط . . وقد احتل القائد البطل مكان الصدارة في اللوحة وحوله رجاله وهيئة أركان حربه ، بينما هو يلمس القروح الشنيعة لمريض بالطاعون . وهكذا أظهر « جرو » الامبراطور في مظهر قديس أو شهيد ، يتألم في صمت ، يخاطر بحياته معرضاً نفسه للطاعون في سبيل الحب الذي يحمله للبشر . . أما عينا القائد فقد اتجهتا نحو السماء في فيض من الشعور الديني المؤثر .

وهكذا حقق « جرو » في هذه الصورة الدعائية المبالغات العاطفية للرومانتيكية مع الاحتفاظ بالجوانب التكنيكية للكلاسيكية وعلى رأسها احترام سيادة الخطوط المحددة للأشكال . .

وبعد سقوط نابليون ونفى « دافيد » إلى بروكسل ، تولى « البارون جرو » إدارة مدرسة دافيد ، فلم يضيف إلى مبادئ معلمه ما اكتشفه وضافه هو إلى فن الرسم ، وإنما

حرص على تعليم تلاميذه نفس تعاليم الأستاذ ، وطالبهم أن يتقيدوا بها تقيدا تاما ، وعندما كان تلاميذه يعارضون أقواله ويستندون إلى خروجه هو نفسه في رسومه على هذه القواعد ، كان يثور ويفقد سيطرته على المناقشة مما يؤكد أنه هو نفسه كان يعاني من التناقض بين ما يملأ عقله من اقتناع بالقواعد التي وضعها أستاذه ، وما تمليه عليه عواطفه ووجدانه عندما يبدأ الرسم .

وقد أدى هذا الصراع النفسى العنيف إلى دفعه في يوم من أيام شهر يونيو عام ١٨٢٥ إلى أن يتوجه إلى نهر « السين » ، ويحلق قفازه ورباط عنقه ويضعهما على ضفة النهر تحت قبعته بعناية ، ثم يلقي نفسه في ماء النهر ويغرق نفسه وهو في الحادية والخمسين من عمره .

## تيودور جيركو

إذا قلنا أن « جرو » بشر بالرومانثيكية ، وابتدع أسلوبا وسطا بينها وبين الكلاسيكية ، فإن أول من رفع لواءها عاليا في فرنسا باعتبارها تمرداً سافراً على مدرسة « الكلاسيكية الجديدة » فهو « تيودور جيركو » ، الذى تفجرت مواهبه وهو في الحادية والعشرين من عمره عندما

نجح في عرض إحدى لوحاته في صالون عام ١٨١٢ .  
وبعد ذلك بعامين سافر إلى روما لاستكمال دراسته ،  
وعندما عاد إلى باريس عام ١٨١٨ اتفقت عودته مع وقوع  
حادثة أليلة هزت مشاعر الفرنسيين وأثارت حنقهم هي  
حادثة السفينة « ميدوزا » التي غرقت في عرض المحيط بعد  
إقلاعها من أحد موانئ إفريقيا الجنوبية . . فاستقل  
الضباط قوارب النجاة وهربوا تاركين أكثر من مائة بحار  
على السفينة يواجهون الموت ، فصنعوا على عجل من  
بعض أخشاب السفينة طوفاً كبيراً ركبوا فوقه . . وظلوا  
فوقه عدة أسابيع تتقاذفهم الأمواج حتى مات معظمهم من  
العطش والجنون ولم ينج غير خمسة عشر بحاراً انتشلتهم  
سفينة عابرة وهم يوشكون أن يلفظوا أنفاسهم الأخيرة .

وقد أثارت هذه الحادثة مشاعر الفنان « جيركو »  
فصمم على تصويرها بكل ما تتضمنه من هول المأساة . .  
فسعى إلى البحارة الناجين وبينهم النجار الذي صنع  
الطوف ، فطلب منه الفنان أن يصنع طوفاً مشابهاً لذلك  
الذي تشبث به البحارة المنكوبين ، وسمع منه تفاصيل  
ما جرى . . ويقال إن الفنان استعار بعض الجثث من  
مستشفى مجاور لرسمه ، فأرقدتها على الطوف بالشكل

الذى وصفه النجار لأوضاع الموتى من البحارة ساعة انتشال الأحياء ..

وفى النهاية أخرج الفنان إحدى الروائع التى يفخر بها متحف « اللوفر » حاليا ، وهى لوحة ضخمة المساحة تصور الحادث بكل تفاصيله التى تحرك المشاعر ، وقد عرضها الفنان لأول مرة فى صالون عام ١٨١٩ ففازت على الفور بإعجاب الجمهور ، على حين حاربتها السلطة لما فيها من انتقاد يوضح عجز الأسطول الفرنسى وجبن ضباطه الذين هربوا بحياتهم .. واستنكرها النقاد بدعوى « بشاعتها » وخلوها من الصفات الكلاسيكية التى كانت لم تزل تعتبر المثل الأعلى فى الفن ، أى بُعدها عن رصانة التعبير ، واتزان التكوين ، وسمو المعانى ..

وقد هزت هذه العاصفة من النقد ثقة الفنان فى نفسه كما أثارت حنقه وسخطه ، فأعلن أنه قد قرر اعتزال الرسم ، ثم هاجر من فرنسا إلى إنجلترا ، حيث اكتشف أن الحركة الرومانتيكية قد اتخذت هناك شكلا آخر هو رسم المناظر الريفية والطبيعية بأسلوب عاطفى مفرط ، وتحمس لأعمال الفنان « كونستابل » ، وبلغ من حماسه أن عاد إلى باريس ليقنع أعضاء لجنة صالون باريس بقبول عرض



ثلاث لوحات من أعمال هذا الفنان الانجليزى فى صالون عام ١٨٢٤ . . ولكنه توفى قبل افتتاح هذا الصالون ببضعة أيام . . ولم يشهد الحماس الجماهيرى لهذه الأعمال وفوز إحداها وهى لوحة « عربة التبن » بجائزة الصالون .

توفى « تيودور جيركو » عام ١٨٢٤ بعد حادثة وقوعه من فوق حصان وهو لم يتخط سن الثالثة والثلاثين . . وبعد بضع سنوات اشترت الحكومة الفرنسية لوحة « طوف الميدوزا » التى تعتبر أول لوحة رومانتىكية بالمعنى الكامل لهذه الكلمة فى تاريخ الفن الحديث . لتختل مكانها البارز بين روائع متحف اللوفر .

## يوجين ديلاكروا

اسمه الكامل هو « فرديناند فيكتور يوجين ديلاكروا » . . ولد عام ١٧٩٨ . . وهناك سر يتعلق بمولده . . فقد أصبح من المسلم به أنه كان الابن غير الشرعى لوزير خارجية فرنسا « تاليران » ولم يكن « ديلاكروا » وزير فرنسا المفوض فى هولندا هو والده . . وتاليران كان قسيسا ثم ترك اللاهوت ليعمل بالسياسة ويشارك فى الثورة الفرنسية كممثل لرجال الدين . . وقد

نجح تاليران في تحقيق ما يسمى « بالتوحيد بين الطبقات الثلاث » عام ١٧٩٨ ، وكان ذلك من العوامل التي أدت إلى نجاح الثورة في تحويل فرنسا من النظام الملكي إلى النظام الجمهوري . . وقد احتل تاليران موقعه وزيراً للخارجية حتى عام ١٨٤٨ . .

كان حظ « يوجين ديلاكروا » من النكبات عظيماً منذ طفولته التي عانى خلالها من عدة أمراض شفى منها بعد أن أورثته الهزال والضعف . . وقد أوشك أن يموت مرة في حريق . . ثم نجا من الغرق مرتين ، وتناول السم مرة عن طريق الخطأ ، وكاد أن يموت شنقاً لولا أنه أنقذ في آخر لحظة . .

لكل هذا كان ديلاكروا ضعيفاً جداً من الناحية الجسمانية ، وقد أصيب صدره بحالة مرضية خطيرة مؤلمة ، كما لم يكن باستطاعته أن يتناول أكثر من وجبة واحدة في اليوم . . ورغم كل هذا فقد استطاعت طاقته الوجدانية غير المحدودة أن تسند جسمه المتهاوى طيلة خمسة وستين عاماً . . ونتيجة لهذه الظروف كان قلقاً منظوياً على نفسه ، تساوره الهواجس ، وقد وصفه « بودلير » قائلاً : هو مزيج غريب من التشاؤم والتهذيب ، والتأنق

والحماس ، والمكر والاستبداد ، مع نوع من الرقة المعتدلة  
التي تصاحب العبقرية دائما . . . » .

وقد حصل على تعليم جيد للعمل في السلك  
الدبلوماسي ، ولكنه اتجه إلى الفن . . وكانت مواهبه  
المتفتحة تتيح له أن يبدع في الرسم والموسيقى والشعر . .  
ولكنه اكتشف أنه يستطيع أن يعبر عن نفسه بفن التصوير  
الزيتي تعبيرا متكاملا وقد بدأ ممارسة الرسم وهو في سن  
الثامنة عشر .

وعندما بدأ ظهور « ديلاكروا » تحت الأضواء عُرف  
كتلميذ لتاليران ، وتولى منصب « سكرتير الفنون الجميلة »  
حيث أوكل إليه شراء الأعمال الفنية التي تختارها الدولة  
للاقتناء ، وذلك بعد سفر « دافيد » إلى منفاه في بروكسل .

وقد ورث من تاليران حب الثقافة بمفهوم القرن الثامن  
عشر ، كما كانت حياته متصلة بالصالونات الثقافية ، وكان  
صالون الكاتبة « جورج صاند » عبارة عن أكاديمية صغيرة  
تديرها السيدة صاحبة البيت من الرابعة مساء حتى منتصف  
الليل . وكان يجتمع في هذا الصالون الثقافي فلاسفة العصر  
وبعض الأمراء والملوك ، وهناك يستمعون إلى المناقشات  
الفكرية والفنية التي كثيرا ما شارك فيها يوجين ديلاكروا .



لوحة : « قائد عربي » للفنان « يوجين ديلاكروا » ( ١٧٩٨ -  
١٨٦٣ ) ، رسمت بألوان باستيل على ورق مساحتها ٣٦ ×  
٢٧ سم من معروضات متحف محمد محمود خليل وحرمة  
بالجيزة .





لوحة : « فتيات من الجزائر » للفنان « يوجين ديلاكروا »  
( ١٧٩٨ - ١٨٦٣ ) ، رسمت بألوان زيتية على قماش ،  
معرضة بمتحف اللوفر بباريس .

وفي عام ١٨١٩ عندما رأى لوحة جيركو « طوف  
الميدوزا » في معرض صالون باريس خرج هائماً على وجهه  
يعصره الألم والذهول . . وسجل ذلك في يومياته فيما بعد .  
بدأ يشارك في معرض الصالون ابتداءً من عام ١٨٢٢ ،  
وقد تميز من البداية بشخصية فنية واضحة متميزة ،  
وبالخروج على القواعد الكلاسيكية من زاوية رسم  
الشخصيات تفيض حيوية وقوة ودرامية ولا تشبه التماثيل

الجامدة البوقور . . فهو ملون بارع ، مغرم بالمؤثرات الطبيعية ، وكان رائدا في موسيقى الألوان ، حتى يمكن أن نطلق على أعماله أنها كانت تنبع من البؤرة المتوهجة في التفكير .

ولقد تميز يوجين ديلاكروا بالثقافة العامة الواسعة ، واحترامه للتراث وتذوقه للآداب والفنون الجميلة والموسيقى ، وحبه الشامل بذكاء للانتاج الفنى ، فقد كان ينتمى إلى ما سُمى في ذلك الوقت « بارستقراطية الفكر » عندما انتشعب كل الفنون في فكره ، وتمكن من تذوقها والاستمتاع بها .

### « لوحة مذبحه ساكس »

رُسمت هذه اللوحة عام ١٨٢٤ حيث عُرضت في صالون باريس لذلك العام ، وهى لوحة ضخمة مساحتها ٤١٧ × ٣٥٤ سنتيمتر ، وهى معروضة حاليا بمتحف اللوفر بباريس . وهى تصور مشهدا من المجازر التى ارتكبها الأتراك عام ١٨٢٢ فى جزيرة ساكس اليونانية الصغيرة عندما أبادوا عددا كبيرا من اليونانيين خلال حرب

الاستقلال التي قامت بها اليونان للتخلص من الاحتلال  
التركي

وفي العام التالي مباشرة ( ١٨٢٣ ) سجل  
« ديلاكروا » في يومياته أنه قرر تصوير هذه المذبحة في  
لوحته القادمة التي سيعدها للعرض بالصالون . . وتنفيذاً  
لهذا القرار سعى ديلاكروا إلى الالتقاء بالضابط الفرنسي  
الذي كان يساعد الثوار اليونانيين خلال هذه المعركة ،  
وكان يدعى الكولونيل « فواتير » الذي قدم إلى الحكومة  
الفرنسية تقريراً بالحوادث التي شاهدها . وكان بذلك يسير  
على نفس المنهج الذي اتبعه « جيركو » في رسم لوحة  
« طرف الميدوزا » . . وبعد أن التقى بالكولونيل « فواتير »  
واستمع إلى تقريره عمل بحماس بالغ حتى انتهى من لوحته  
التي قبل الحُكَّام عرضها في الصالون بغير حماس . .

ولما افتتح الصالون فوجئوا برؤية هذه اللوحة وقد  
اختلفت ألوانها كثيراً من حيث أضوائها ونصاعة  
خلفيتها . .

وكان السر في ذلك هو أن « يوجين ديلاكروا » قبل أن  
يُسَلِّم لوحته للمشرفين على المعرض الكبير قد شاهد  
بالصدفة في واجهة أحد محلات بيع الصور ثلاثة لوحات من



لوحة : « مذبحة ساكس » للفنان « يوجين ديلاكروا » ،  
رسمها بالوان زيتية على قماش عام ١٨٢٤ ، مساحتها  
٤١٧ x ٣٥٤ سم ، ومعرضة بمتحف اللوفر بباريس .



رسم الفنان الانجليزى « جون كونستابل » ، فشدت انتباهه وفتته بما رآه من تراقص الأضواء وانعكاساتها الأخاذة فى تلك اللوحات . . ولما عاد إلى مرسومه أحس أن لوحته قائمة شاحبة لا حياة فيها . . إلا أنه كان قد انفق عاما كاملا فى إعدادها ولم يجد أمامه متسع من الوقت لإعادة رسمها ، فقدمها للمعرض وهو مشغول البال لا يستقر أو يستريح .

وقبل موعد افتتاح الصالون بأيام ، جاءته فكرة جنونية ، دفعته إلى القيام بعمل لا يعقل . . فقد طلب الأذن بمراجعة لوحته مراجعة نهائية لعمل بعض اللمسات الأخيرة والرتوش ، فأجيب إلى طلبه رغم أن اللوحة كان قد تم تعليقها ، كما كانت لوحات كونستابل التى تبناها ودافع عنها « تيودور جيركو » معلقة بنفس المعرض . وأمضى ديلاكروا أربعة أيام فى عمل متواصل ليلاً ونهاراً ، يدرس أسلوب كونستابل الوافد وطريقته فى إشاعة الضياء فى لوحاته محاولاً فى نفس الوقت تطبيق هذا الأسلوب على لوحته ، ولم يرفع فرشاته عنها إلا قبل الافتتاح بساعات .

وقد انزعج الفنانون الأكاديميون من لوحة ديلاكروا



لوحة : هرقل وانتى « للفنان بوجين ديلاكروا ، رسمها  
بالوان زيتية على قماش ، ومساحتها ٣١ x ٤٥سم ، وهي  
من روائع متحف محمد محمود خليل وحرمة بالجيزة .

وأسلوبها الرومانتيكى الذى تضاعفت فنته بما أضافة الفنان  
من لمسات مضيئة على منوال زميله الانجليزى ، واعتبروها  
خروجاً صارخاً على القواعد المرعية حتى أن الرسام  
« جرو » - رغم اعتداله - لم يتردد فى وصفها « بمذبحة  
الفن » .

كانت لوحاته التاريخية تصور فى الغالب الملاحم  
والمذابح الرهيبة ، لكن هذه اللوحة أثارت رعب الجمهور

وانزعاجه بسبب أحد تفاصيلها ، الذى يصور طفلاً يرضع من ثدى أمه الميتة ، وكانت التقاليد الفنية قبل « يوجين ديلاكروا » تمنع تصوير مناظر العنف أو الدماء .

كان « ديلاكروا » متمرداً على تلك التقاليد المستمدة من الفنون الرومانية القديمة ، وقد تعمد أن يزور عدة أماكن ولكنه تجنب زيارة إيطاليا التى كان كل المثقفين وخاصة الفنانين يقصدونها فى ذلك العهد لاستكمال معارفهم وثقافتهم . . . وذلك لأنه كان يخشى أن تؤدي مثل هذه الزيارة إلى نوع من التأثير أو التنازل أمام الفنانين الإيطاليين العظام .

وللفنان رحلة شهيرة قام بها عام ١٨٣٢ زار خلالها أسبانيا ومراكش ، حيث عرف الضوء الباهر الذى أكد احساسه الفنى ، وهناك رسم مجموعة من أجمل اللوحات التى تصور الحياة الشرقية فى ذلك العهد .

لقد كان « ديلاكروا » يمثل عبقرية فذة . . فقد رسم مئات اللوحات البضخمة وكانت له قدرة عظيمة على العمل السريع حتى يُروى عنه أنه رسم لوحة كبيرة على حائط فى منزل الروائى « الكسندر دومايس » عام ١٨٣٣ أمام ضيوف هذا الكاتب الكبير ولم يستغرق رسمها أكثر من





لوحة : « موت سارد ينابال » للفنان « يوجين ديلاكروا »  
( ١٧٩٨ - ١٨٦٣ ) ، رسمها عام ١٨٢٧ بألوان زيتية على  
قماش ، مساحتها ٤٨٥ x ٣٦٥ سم ، معروضة بمتحف  
اللوفر بباريس .

ساعتين . . كما أنه كان قادرا على التعبير بأساليب فنية  
مختلفة إلى حد يثير الحيرة فله لوحات غارقة في الضوء  
وأخرى تشبه في ظلامها أعمال الفنان الهولندي  
« رمبرانت » ، كما صور الأشخاص والحيوانات والزهور  
ومناظر لمعارك هائلة ، ثم مشاهد داخلية هادئة وكلها تتألق  
بالألوان التي تمتزج دائما في جراءة . . ولهذا يعتبر الكثيرون



أن « ديلاكروا » هو الذى فتح الباب للمدارس الحديثة فى  
الرسم .

وقد مات « ديلاكروا » فى ٢٣ أغسطس ١٨٦٣ وعمره  
٦٥ عاما ، ورغم أن شباب الفنانين فى ذلك الوقت كانوا  
يعترفون به وبعبقريته ، إلا أن نقاد الفن ورجال أكاديمية  
الفنون الفرنسية الرسميون رفضوا الاعتراف به حتى  
مماته ...



## الطبيعية والواقعية

يخلط الكثيرون بين الاتجاه الطبيعى والمذهب الواقعى فى الفن ، إلى درجة أن البعض يتصور أنها مدرسة فنية واحدة .

الفرق بين الاتجاهين يتضح من مجرد تأمل اسم كل منها . . فالشئ الطبيعى هو الذى ينسب إلى « الطبيعة » التى لم تتأثر بعوامل التهذيب والتطوير التى يقوم بها الإنسان لفائدة المجتمع ، إنها الطبيعة التى لم تخضع لما يقوم به البشر من تهذيب من أجل السيطرة عليها حتى تتلائم مع الاحتياجات والذوق .

والفن الطبيعى هو ما يُصور المشاهد والمناظر الطبيعية الخشنة التى لم تتأثر بهذه العوامل المكتسبة . .

أما الواقعية فهي التي إذا تصدت لتصوير ما هو طبيعي قدمته بطريقة تحرض المشاهد على تهذيبه ، وتدفعه إلى الانفعال من أجل تطويره وتقديمه وتغييره ، إن الفن الواقعي له موقف بينما الفن الطبيعي سلبي أو محايد أمام الطبيعة يصور الأشياء كما هي ويكتفى بإبهار المشاهد بمدى الدقة في تصويرها .

وتعتبر لوحات الرسام الانجليزي « جون كونستابل » لمناظر الريف الانجليزي هي مفتاح الطريق إلى التطور الجديد الذي حدث في فنون الرسم بفرنسا ابتداءً من ١٨٣٠ . . والرسام « كونستابل » - المعاصر للرسام «ديلاكروا» - يوضع دائماً بين « الرومانتيكيين » لموقعه الزمني بينهم . . ويُنظر إليه باعتباره الرسام المعبر عن المذهب الرومانتيكي في انجلترا وفي ميدان المناظر الخلوية بالتحديد . . لكنه في حقيقة الأمر كان صاحب الدور الأول في تعبيد الطريق للطبيعية في فن الرسم ثم التأثيرية . فقد أخرج فن التصوير الزيتي من الاستديوهات إلى الخلاء . . .

كان الفنانون يعملون داخل مراسمهم ، أما المناظر الخلوية فكانت تسجل في اسكتشات أو عجالات ، ثم يعاد

معالجتها فى الاستديو ، وأحيانا كانت تتم الاستعانة  
بحيوانات حقيقية وفلاحين داخل المراسم كموديلات أو  
نماذج للرسامين .

لم تكن أنابيب الألوان قد اخترعت ، وكان على الرسام  
أن يسحق الألوان ويخلطها جيدا بالمواد الزيتية قبل  
استخدامها مباشرة ، وكان نقل هذا « المعمل الصغير » إلى  
الخلاء ، بالإضافة إلى حامل الرسم والفراجين واللوحة  
ذاتها . . . أمرا متعذرا .

الرسام الانجليزى « جون كونساتبل » هو أول من  
تخطى هذه الصعاب ورسم لوحاته الزيتية عن الطبيعة  
مباشرة .

## المنظر الطبيعية

نحن نعرف اليوم أن المنظر الطبيعى الذى يتضمن  
الأشجار والحقول والأنهار والجبال وأحيانا المباني وما إلى  
ذلك . . هو واحد من الموضوعات التى يتناولها الرسام  
ليقدمها فى لوحاته . وهناك من يفضلون اقتناء لوحة تصور  
منظرا طبيعيا على أخرى تصور وجه فتاة فاتنة أو مجموعة من



## الزهور والفاكهة أو أى موضوع آخر . .

هذه المسألة البديهية فى وقتنا الحاضر لم تكن كذلك مع مطلع القرن الماضى . . فقد ظل رسم المناظر الطبيعية فى لوحات مستقلة مهملاً لزمان طويل . . لم تكن المناظر الخلوية تظهر فى أعمال الفنانين إلا كخلفية تحتل مقدمتها الأحداث والأشخاص . . ذلك لأن تصوير الأشخاص كان محل احترام الجميع ، وكان المفهوم السائد فى أوروبا منذ عصر النهضة أن الناس وحدهم هم الجديرون بالرسم وأن اللوحات الفنية يجب أن تقدم موقفاً أو مشهداً من الحكايات والقصص المعروفة . . فكان المنظرون<sup>(١)</sup> فى ذلك الوقت يرون أن المناظر الطبيعية لا يزيد دورها عن توضيح المشاهد الخلفية فى اللوحات التاريخية أما العمل الفنى فمهمته التعبير عن المشاهد النبيلة .

ولهذا كانت لوحات المناظر الطبيعية لا تدخل معرض

---

(١) المنظرون : الذين يضعون أو يكتشفون النظريات الفنية والفكرية .

---

لوحة : « المونا ليزا » أو « الجيوكاندا » للفنان « ليوناردو دافنشى » من عصر النهضة معروضة بمتحف اللوفر بباريس ، كان المنظر الطبيعى فى لوحات عصر النهضة يحتل الخلفية كجزء ثانوى مكمل للوحة .



الصالون السنوى فى فرنسا . . ويمارسها الفنانون فى لوحاتهم التحضيرية فقط لاستخدامها فى الأعمال الموضوعية :

وفى خلال عصر النهضة رُسمت لوحات تصور موضوعات تدور أحداثها فى الخلاء . . وفيها تبدو الشخصيات فى مقدمة اللوحة منفصلة عن المنظر الطبيعى فى الخلفية، حتى بدت هذه الشخصيات وكأنها رسمت على لوحة مستقلة ثم قصت ولصقت على تلك الخلفية المرسومة بطريقة زخرفية .

بعد ذلك عرفت المناظر الطبيعية عند مصور بارع هو « البريشت دورر » الألمانى ، وإن ظلت من أنواع التصوير الثانوية بعد ذلك . . ولكن التطور فى فن الرسم والتلوين أدى إلى ظهور نوع من اللوحات تسمى « بيتوريسك » أى « صور المشاهد الطبيعية الكلاسيكية » . . وفيها يهدف الفنان إلى تصوير الإنسان فى موقعه من البيئة الطبيعية التى يحيا فيها ويتنفس هواءها . . فكان المنظر الطبيعى هو الذى يملأ فراغ اللوحة ويدفع المشاهد إلى تأمل بؤرتها حيث الناس والأحداث . . فالأشجار والجبال والأنهار والسماء هى الجو المحيط بأبطال اللوحة . . مما جعل

الانسان فى لوحات « البتورىسك » مجرد عنصر بسيط من عناصر الكون ، يعبر عن انطباع الروح الانسانى بما فى الطبيعة من جلال وعظمة ، ذلك بعد أن ظل لمدى طويل موضوع الفن الأساسى .

وهناك نوع آخر من لوحات المناظر الطبيعية ظهر فى هولندا خلال القرن السابع عشر ، وكان من خصائصه تسجيل صور الأشياء الطبيعية فى دقة متناهية ، وذلك بالتركيز على الصفات « الطبوغرافية » لمشاهد الطبيعة دون أى اهتمام بالتعبير عن المشاعر أو بث الخيال ، وقد تميزت لوحات هذا النوع بدقة فى تجسيد العناصر الطبيعية بأسلوب كان يؤدى إلى ظهور نماذج على جانب كبير من الجمال والروعة .

كان هذا هو حال المناظر الطبيعية فى فن الرسم حتى ظهر فى انجلترا خلال القرن الثامن عشر نوع وُصف بأنه : « متمرد على النظام ويميل إلى تمثيل المظاهر المتغيرة فى المناظر الطبيعية » ويعتبر هذا النوع على النقيض من ( صور المشاهد الطبيعية الكلاسيكية ) التى تهتم بتمثيل مظاهر العظمة والسمو . ويرجع السبب فى ظهوره إلى الريف الانجليزى الذى هام فى حبه الفنانون بما فيه من مناظر فطرية فى



تنظيمها . وتلقائية في تنسيقها ، وما تحمله تلك المناظر من ميل إلى إحداث المفاجآت .

لقد كان رسم المناظر الطبيعية في انجلترا أهم منه في فرنسا خلال عصر دافيد ، وكان يحارب هذا النوع من الرسم بسبب التعصب « للقواعد الجمالية » ( أى الأكاديمية ) .

ومع مطلع القرن التاسع عشر كان الفنان « جون كونستابل » أهم مبدعى المناظر الخلوية ، وكان لأعماله تأثير بالغ على رسامى المناظر فى فرنسا الذين شاهدوا نماذج من لوحاته .

## جون كونستابل

ولد « جون كونستابل » فى ١١ يونية سنة ١٧٧٦ بقرية فى منطقة من أخصب مناطق انجلترا وأغناها بالمزارع ، وكان جمالها منبعا لإلهام الفنان طوال حياته .

كان أبوه طحانا يمتلك طاحونة ، ويتمنى أن يدرس ابنه اللاهوت ليصبح قسيسا ، أو يشتغل فى مهنة أجداده كطحان . . ولكن « جون » عكف على فن التصوير الزيتي

من البداية وأصر على أن يسير في هذا الطريق . . وأمام إصرار الابن على ذلك وافق أبوه على سفره إلى لندن والالتحاق بالأكاديمية الملكية للفنون الجميلة ، وهناك تحت إشراف المصور « جوزيف فارينجتون » تعلم أسرار الرسم وأساليب الفنانين السابقين عليه .

في عام ١٧٩٤ سافر الفنان إلى لندن لأول مرة ولكنه عاد بعد فترة قصيرة ليساعد والده في الطاحونة ، ولم يلتحق بالأكاديمية الملكية إلا عام ١٧٩٩ . . في ذلك الوقت كان تصوير المناظر الطبيعية قد رسخ في ذهنه ، فأخذ يقضى الجزء الأكبر من وقته في دراسة أعمال مصوري المناظر الطبيعية الهولنديين أمثال « روسدايل » و « روبنز » والمصور الانجليزي « جينسبورو » وكان لهؤلاء الثلاثة تأثير عظيم على كونستابل لازمه طوال حياته .

ثم كان عام ١٨١١ هو نقطة التحول في حياته . . ففي ذلك التاريخ التقى « بماريا بنكيثل » ووقع في غرامها ، وبالرغم من أن أسرتها كانت تعارض زواجهما ، ومع أن كونستابل اضطر إلى تصوير الأشخاص ليتمكن من جمع المال ، فإنها تزوجا في عام ١٨١٦ . وكانت سنوات زواجهما هي أكثر سنوات عمره إنتاجا . ومع أنه كان

يقضى معظم وقته فى لندن ، إلا أنه كان يعود دائما إلى قريته فى الريف بمنطقة « سافوليك » حيث كان يستمد منها إلهامه . وكانت أعظم لوحاته تعتمد على الرسوم السريعة والاسكتشات التى رسمها هناك .

وفى عام ١٨٢٨ نكب الفنان بوفاة زوجته ، فكانت صدمة قاسية . لم يتمكن كونستابل أن يفيق منها أبدا . حتى أن انتخابه عضوا بالأكاديمية الملكية عام ١٨٢٩ لم يساعد على التخفيف عنه كثيرا . . وقد توفى كونستابل فجأة فى « هامبستيد » فى مارس ١٨٣٧ .

### **مصور الريف الانجليزى**

قليل من المصورين هم الذين أحسوا بالريف بنفس الاحساس العميق الذى أحس به كونستابل .

ويتسم تصوير « كونستابل » بإخلاص رائع ، فقد كان دائم الاستغراق فى الموضوع الذى يصوره . حتى أنه قال : « يجب على الفنان أن يكتشف فى كل دغل وبين الشجيرات عن مواطن الجمال » . وقد صرح ذات مرة بأن أكثر ما كان يحبه هو صوت خرير المياه وهى تنساب من خلال سدود الطواحين ، والأشجار النامية على حواف

الجداول ، والألواح الخشبية القديمة البالية والأعمدة التي كستها الرطوبة اللزجة والجدران المبنية بالطوب . . . » .

ويتفق الكثيرون من متابعي فنه أن أحسن أعمال كونستابل تتركز في رسومه السريعة أى « اسكتشاته » الملونة التي كان يرسمها عن الطبيعة مباشرة .

لقد كان « كونستابل » مؤمناً برسالاته وفي نفس الوقت كان يريد أن يعيش من فنه ، لهذا اتبع أسلوباً غريباً في عمله هو رسم اسكتش أو تخطيط سريع للمنظر الطبيعي الذي استقر رأيه على رسمه . . . وتعتبر هذه الرسوم أفضل وأشهر أعماله . . . ثم يستخدم هذه الرسوم الأصلية كنماذج ينقل عنها بضع لوحات متشابهة . . . كان في الأولى يلتزم بمثله الفنية الخاصة إرضاء لذاته بينما كان يحقق في النسخ تلك القواعد التي تفرضها الأكاديمية وترضى أذواق الجماهير .

وكان كونستابل يعتبر الأصل عملاً فنياً كاملاً لأنه يفرغ فيه ما عنده من انطباعات عن الضوء والظل والفراغ يسجلها من وجهة نظره الخاصة . فلا ينشغل بتقليد شكل الأشياء الطبيعية كما هي في الواقع ، ومعنى هذا أن الكمال الفني في لوحاته كان يتحقق - من وجهة نظره - بالاستناد



إلى كمال التعبير الذاقى ، لا إلى الدقة فى تسجيل مظاهر الأشياء .

وكان الفنان يحتفظ لنفسه بهذا النوع من لوحات التصوير لثقتة بأن المجتمع الانجليزى فى عصره لن يقبل عليها أو يقدرها ، فكان يرسل إلى المعارض بإحدى النسخ التى كان يتوخى فى تصويرها القواعد الأكاديمية وارضاء الأذواق العامة وتحقيق التطابق التام مع الأشكال الطبيعية .

وبالمقارنة بين أصول اللوحات والنسخ المنقولة عنها فى أعمال كونستابل نكشف بوضوح عن الفرق بين نوعين من النشاط ، أحدهما فنى والآخر عملى ، ففى اللوحات الأصلية نلاحظ أنه اهتم بتسجيل انطباعه عن الفراغ بينما فى النسخة لا يهتم إلا بتطبيق قواعد علم المنظور ، وتبدو أشكال المراثيات فى اللوحة الأصلية مغمورة فى الضوء بوصفه العنصر الجوهرى القادر على تشكيل مكونات الطراز الفنى وتوحيدها فى شكل جمالى ، فالضوء هو الذى يكشف عن الأشياء أو يخفيها ، وهو الذى يمنحها صفة الحياة أو يجردها منها ، وهو يؤكد الشخصيات أو يدعها دون تحديد ، كل ذلك تبعاً لعمق الانفعال الذى يتعرض له

الفنان خلال التجربة ، ومدى شدة ذلك الانفعال . بينما الصور المنسوخة عن الأصل تُعدُّ تمثيلاً للأشياء الطبيعية ذاتها وهو أشبه ما يكون بالطابع الوصفى فى النثر ، أما الأول ، فىمثل تعبيراً شعرياً عن الضوء .

وفى متاحف لندن تنتشر أعمال كونستابل : فى « ناشيونال جاليرى » و« تيت جاليرى » ثم متحف « فيكتوريا وألبرت » حيث نستطيع ببساطة أن نميز بين اللوحات التى رسمها الفنان عن الطبيعة مباشرة بانفعال ساخن طازج ، وتلك التى نقلها فى رسمه عن الأصل وراعى فى رسمها التقاليد الفنية السابقة ودقة التنفيذ .

ويمكن اعتبار كونستابل من الفنانين الطبيعيين بسبب لوحاته الأمانة فى تصويرها للواقع . . كما يوضع بين رواد الفن التاثرى بسبب أعماله الأصلية التى تهتم بتأثير الضوء الطبيعى . . هذا ويعتبر كونستابل فى نفس الوقت من الرواد الأوائل للرومانسية بسبب أسلوبه العاطفى فى التصوير وحبه لإلحم لما يصوره ولأن تلك الأعمال كانت من المقدمات التى دعمت المذهب الرومانسى فى أوربا .

## لوحة « عربة التبن »

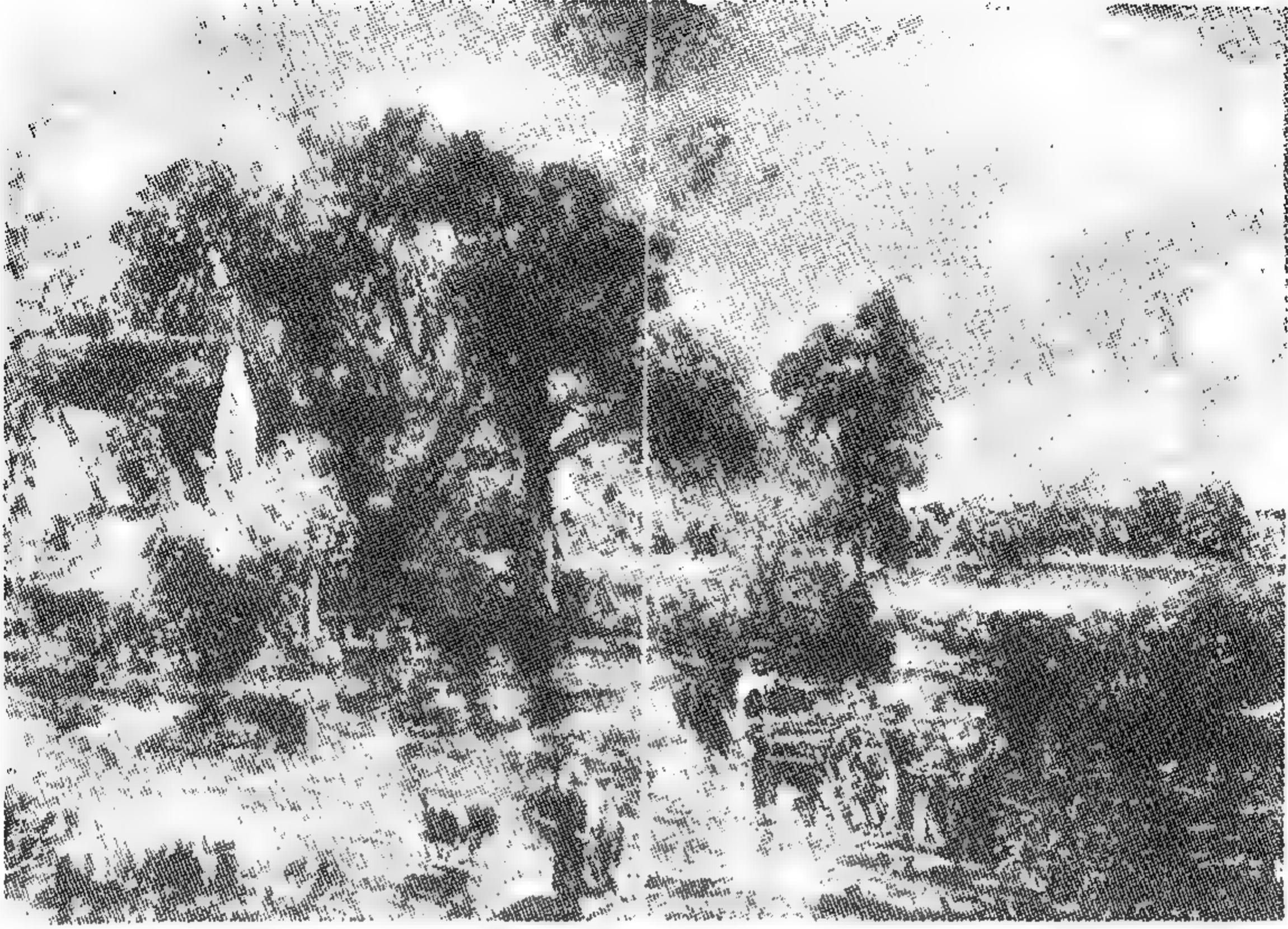
كان الفنان الرومانتيكى الفرنسى « جيريكو » قد سافر إلى لندن مقررأً التوقف عن الرسم بعد أن هاجمته الأوساط الفنية فى باريس بسبب نزعتة الرومانتيكية .

وهناك شاهد لوحات « جون كونستابل » التى تتفجر بالعاطفة والحب نحو الريف الانجليزى وتتمثل فيها طريقة جديدة فى الرسم لم يعهدها الفرنسيون ، إذ تهتم بإبراز وقع الأضواء على الأشكال فى الخلاء . . فعاد إلى باريس مطالباً بإتاحة الفرصة لهذا الفنان الانجليزى كى يشترك فى معرض صالون باريس السنوى . . ولما نجح فى مسعاه كانت « لوحة عربة التبن » ضمن ثلاث لوحات شارك بها الفنان فى صالون عام ١٨٢٤ . . ففاز عنها بالميدالية الذهبية ، رغم أن الفنانين المتزمطين وصفوا لوحاته بأنها : « لا تصور إلاً مناظر ريفية خشنة » . . وكان هذا الوصف يعتبر هجوماً فى ذلك الوقت الذى سادت فيه المدرسة « الكلاسيكية الجديدة » ، والتى تحتم على أتباعها التألق فى الرسم ومعالجة موضوعات تاريخية لا تظهر فيها المناظر

الخلوية إلا كخلفية ثانوية للمشاهد والأحداث التي تتخذ عادة طابعاً مسرحياً .

وهذه اللوحة التي رُسمت عام ١٨٢١ تعتبر واحدة من أشهر لوحات القرن التاسع عشر . . فهي تصور منظرًا مريحاً ومحبياً للمشاهدين ، بحيث تجتذب النظر من أول وهلة . . فهي تخاطب رغبة كل منا للهروب من صخب المدينة وضجيجها إلى جلسة هادئة على ضفة هذا الجدول غير العميق . . إنها تمثل إتجاه « كونستابل » إلى تحقيق منظر طبيعي مريح بواسطة مجموعة حيّة متناسقة من الألوان الخضراء والبنية تحت سماء إنجلترا العاصفة . . وكان السر في أنها أدهشت الفنانين الفرنسيين هو أنهم اعتادوا رسم المناظر الطبيعية داخل مراسمهم وبأسلوب مثالي ، فكانت أعمالهم تخرج مقبضة جامدة .

وهناك لوحتان لنفس الفنان بهذا الاسم ، إحداهما معروضة في متحف « فيكتوريا والبرت » بلندن وتسمى ( دراسة للوحة عربية التبني ) والأخرى بمتحف « ناشيونال جالاري » ، وهي اللوحة التي رسمها نقلا عن اللوحة الأولى مراعيًا إرضاء الذوق السائد في لندن خلال عصره ، وتصور نفس المشهد ولكن بأسلوب أكثر دقة وأناقة . .

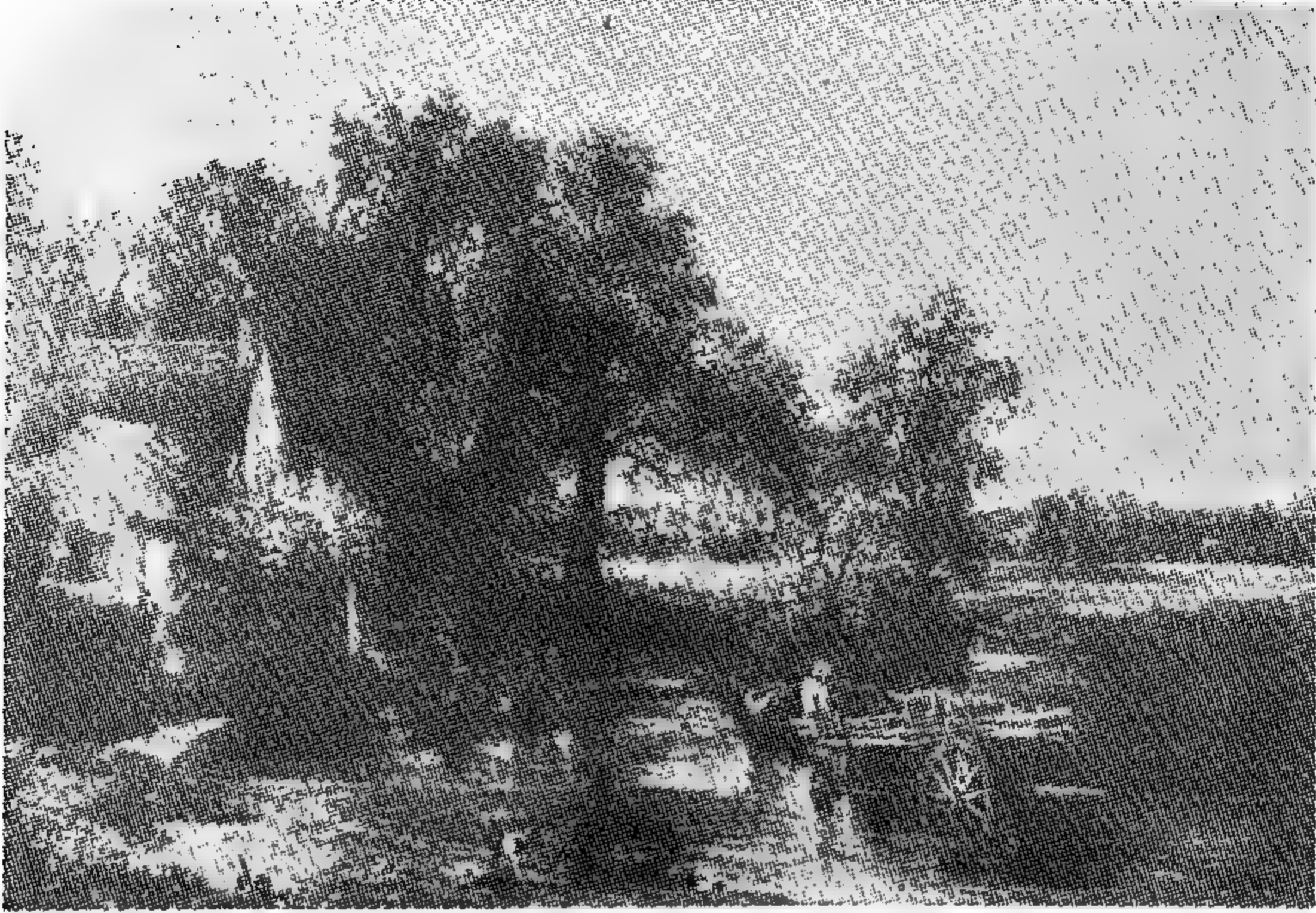


لوحة : « عربة القين » ( الاسكتش المرسوم مباشرة من الطبيعة ) للفنان الانجليزى « جون كونستابل » ، رسمها عام ١٨٢١ بالوان زيتية على قماش .

لقد رسم الفنان اللوحتين عام ١٨٢١ وعرض العمل النهائى الثانى فى الكلية الملكية بلندن ثم قدم الأولى إلى معرض صالون باريس السنوى عام ١٨٢٤ ففاز عنها بالميدالية الذهبية .

وكان لهذه اللوحة تأثير قوى على شباب الفنانين الفرنسيين فى ذلك العصر فكوّنوا جماعة لرسم المناظر الطبيعية أطلقت على نفسها اسم « جماعة الباربيزون » . .





لوحة : « عربة التين » ( الصورة النهائية المرسومة فى الاستديو ) للفنان الانجليزى « جون كونستابل » ، رسمها عام ١٨٢١ بالوان زيتية على قماش وهى من اشهر لوحاته عالمياً .

لقد طُبعت هذه اللوحة مرات عديدة بأحجام مختلفة وعلى التقاويم السنوية ، وفى جميع كتب الفن الحديث ، وعلى بطاقات التهنئة بالأعياد وغيرها من المطبوعات ، فهى فى الحقيقة تصور منظراً مريحاً للمشاهد بحيث تجذب النظر من أول وهلة . . . وتثير دهشتنا لتأثيراتها القوية على معاصرى الفنان ، حتى دفعتهم إلى تكوين جماعة فنية للسير على منوال صاحب هذه اللوحة مما أدى يعد ذلك إلى ظهور

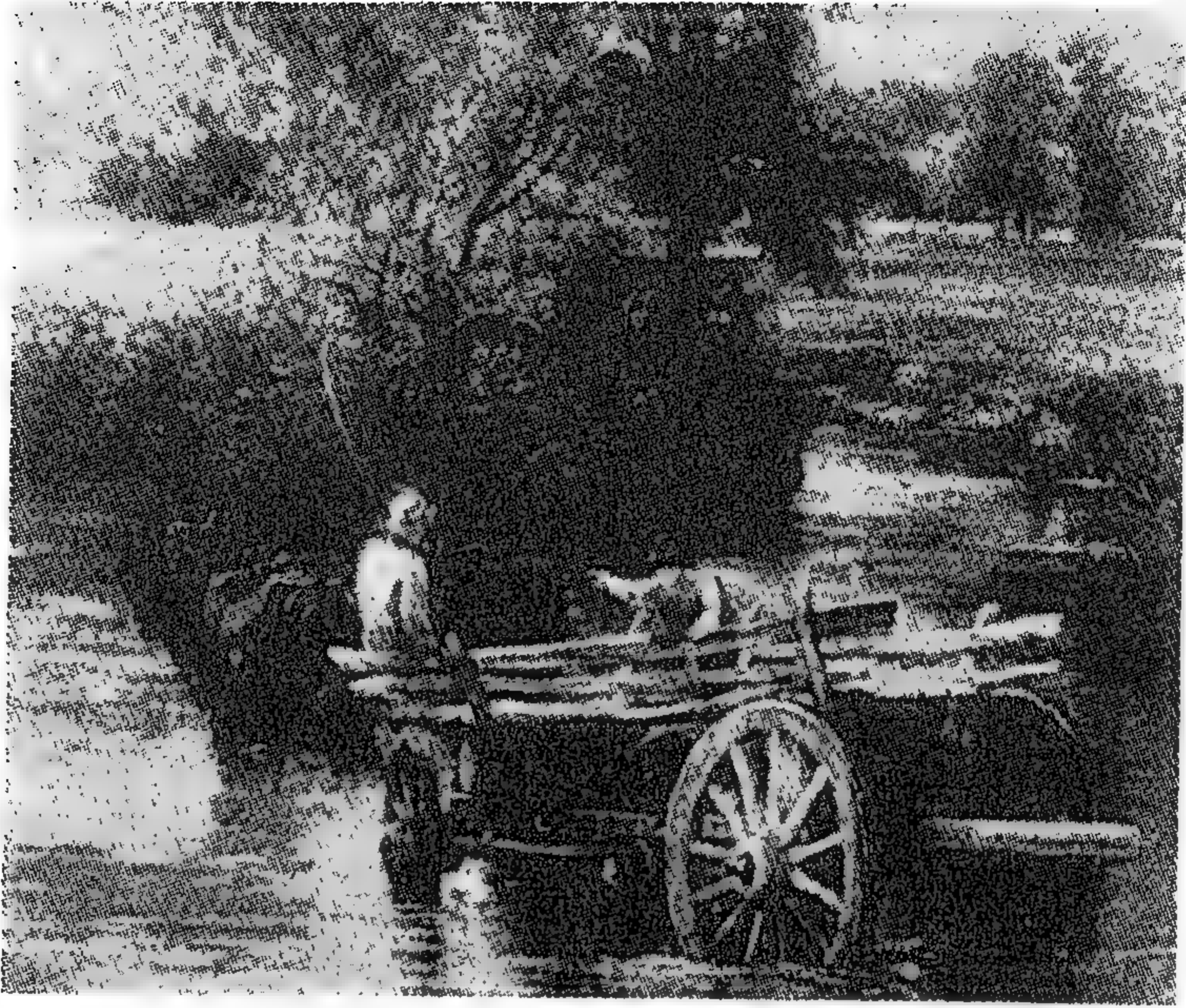
المذهب التأثرى الذى اكتشف الفنان بعض جوانبه وقدمه  
فى لوحاته التى أطلق عليها اسم « اسكتشات » . . إنها تمثل  
إتجاه هذا الفنان إلى تحقيق منظر طبيعى مريح بواسطة  
مجموعة حية وموسيقية من الألوان الخضراء والبنيات تحت  
سما انجلترا العاصفة .  
ذلك لأن « كونستابل » رسم المناظر الطبيعية لأنه  
أحبها وليس لاستخدامها كخلفية لموضوعاته كما اعتاد  
الآخرون .

### **أسلوب كونستابل**

عند فحص لوحاته نجد أن كونستابل كان يفضل دائما أن  
يبدأ الرسم فوق قماش مدهون باللون الأحمر الداكن وبطبقة  
سميكة قوية اللون . وفى اسكتشاتة أو لوحاته الأصلية  
نجد أنه يعتمد أن يترك أجزاء من هذا اللون ظاهرة فى بعض  
المناطق بين لمسات الفرشاة ، وخاصة فى المناطق ذات  
الظلال القوية الألوان . . وبهذا كان يكسب عمله إحساسا  
بالتوافق والدفع .

وكان كونستابل مجددا عظيما فى كثير من النواحي أهمها  
استخدامه المبكر للضوء والظل وكان المتبع فى العصور السابقة  
بما يشبه الاجماع أن يدخل الضوء إما من يسار الصورة وإما من





جزء تفصيلي من لوحة « غربة التين » للفنان « جون  
كونستابل » المرسومة عام ١٨٢١ .

يمينا بزاوية قدرها ٤٥ درجة . ولكن كونستابل في كثير من لوحاته استخدم الضوء الساقط من أعلى . . من السماء بتأثير عظيم ، فكانت أشجاره تقف في بحور عميقة ومضيئة من الظلال ، وتبدو وكأنها نبتت من جوف الأرض ، كما تزخر أوراقها بعصاراتها الحيوية ، ويندى الصباح وقطرات الأمطار العابرة . . وكان من بين الخدع التي يستخدمها لإبراز هذا التأثير ، أنه كان يضيف لمسات خفيفة من اللون الأبيض الرقيق





لوحة : « القنال الكبير » للفنان الانجليزى « تيرنر »  
( جوزيف مالورد وليام تيرنر ) ، مرسومة بألوان زيتية على  
قماش ومعرضة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك ، تصور  
جمال فينسيا فى ذلك العهد ، أوائل القرن التاسع عشر .

بين خضرة الأوراق . . وكان معاصروه يطلقون على هذه  
الطريقة اسم « ثلوج كونستابل » . وكانت لهذه الثلوج قدرة  
هائلة على التعبير عن تأثير الضوء المتألىء ، وكانت هذه أعظم  
مميزاته .

كان كونستابل فى حياته يجد ترحيباً بهذه الأعمال فى فرنسا  
أكبر منه فى انجلترا ، حتى أن « ديلاكروا » المصور الفرنسى

المعروف أطلق عليه لقب « والد مدرستنا لرسم المناظر الطبيعية » .

وعند المقارنة بين « ديلاكروا » و« كونستابل » نجد أن الانسان فى لوحات ديلاكروا يحتل بؤرة العمل الفنى لأنه مثل الكلاسيكيين يعتبر الانسان هو مركز الكون ، وهذه الفكرة هى أهم عقيدة فلسفية خلف الكلاسيكيات الأوربية الأربعة : الاغريقية ، الرومانية ، عصر النهضة ، ثم الكلاسيكية الجديدة .

لكننا عند كونستابل نجد أن الانسان أصبح شيئاً ضمن الأشياء الأخرى ، بل وتطغى عليه البيئة المحيطة به ، وهو بهذا أول رومانتيكى يحطم المفهوم الكلاسيكى المتعلق بإعلاء إنسانية البشر باعتبارهم أفضل الكائنات وأحقها بالسيطرة على العالم والاستمتاع بمباهجه .

## جماعة باربيزون

تحت تأثير النجاح الذى حققه كونستابل والإعجاب بأعماله فى فرنسا ، وتحت تأثير كتابات « جان جاك روسو » ثم « إميل زولا » و« بودلير » التى تدعو إلى الخروج إلى



الطبيعة باعتبارها « الملجأ والملاذ » . ثم النتائج الباهرة التي حققها الفنانون الإنجليز وعلى رأسهم « تيرنر » و« كونستابل » عندما خرجا إلى الطبيعة وسجلا على لوحاتها مشاهدنا في حب وإيمان بالطبيعة يبلغ حد التصوف . . انتشرت في فرنسا الدعوة إلى « الخروج إلى الطبيعة » .

وبينما كانت المعركة محتدمة بين المذهب الكلاسيكي وزعيمه « آنجر » من ناحية ، والمذهب الرومانتيكي وزعيمه « ديلاكروا » من ناحية أخرى . ظهرت دعوة هادئة ، تبناها جيل من الرسامين الفرنسيين لا يهتم بهذا الصراع ، ويرفض المذهبيين ، اعتنق فكرة الابتعاد عن المدينة بزيفها وضجيجها ومساوئها ، واتجه إلى الهجرة والحياة في الريف والغابات ، وتصوير هذه المشاهد الطبيعية التي لم تمتد إليها يد التهذيب والاصلاح .

وتجمع عددٌ منهم في قرية صغيرة تسمى « باربيزون » عند أطراف غابة « فونتينبلو » . . وهناك كانوا يرسمون في الهواء الطلق مشاهد من القرية والغابة المجاورة ، وقد تميّزت لوحات هذه الجماعة بأنها تعبر عن نظرة عاطفية مملوءة بالعشق للطبيعة ، لأنها تختار الجمال الطبيعي البكر

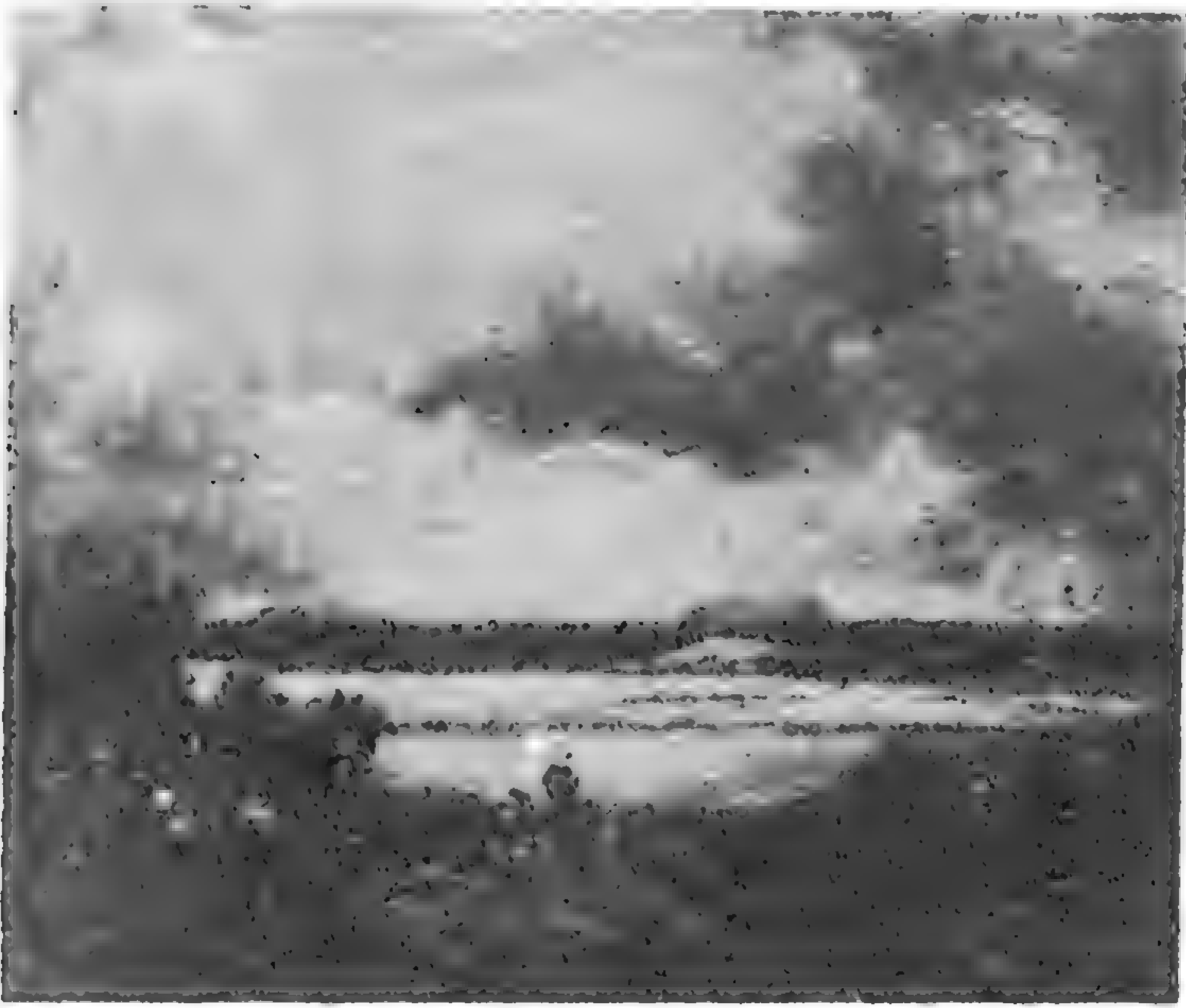
وتسجله بألوان نضرة زاهية ، لكن لوحات هؤلاء الفنانين لم تحظ برضاء المسئولين عن معرض الصالون ورجال « أكاديمية الفنون » الذين اعتبروها « خشنة ريفية عديمة الأناقة » .

لقد اتخذ تصوير هذه المشاهد شكل مظاهرة صامته ضد ثقافة المجتمع القائم وقتها ، وكان ظهور هذا الاتجاه بين شباب الفنانين يمثل بديلاً أو مقابلاً لحياة المدينة الصناعية التي بدأت ترسى أوتادها . . وعُرف فيما بعد أن تصوير المناظر الطبيعية كان يمثل عالماً مستقلاً بذاته وتعبيراً عن حياة مثالية تتجه إلى عدم الارتباط المباشر بالحياة الحضرية ، فهم يرسمون عالماً مختلفاً ليس فيه شيء من الحياة في المدينة ، حتى أن عالمهم يعتبر نقيضها ، ولكن لم يعلن أحد وقتها بشكل واضح أن هذا الاتجاه يمثل احتجاجاً على هذه الحياة الصناعية .

المنظر الطبيعي في فن التصوير الزيتي الحديث كان يصف بيئة تختلف تماماً ، في هدوئها ودفئها عن المدينة ، ولكن طابعها البسيط غير الرومانتيكي يقربها من المشاهد لأنها تبدو طبيعية ومألوفة تماماً ، يسهل بلوغها إلى حد جعلها تمثل تحذيراً وتأنيباً لساكن المدينة .

## بيير تيودور روسو

كان زعيم هذه الجماعة هو « تيودور روسو » ( ولد يوم ١٥ أبريل ١٨١٢ وتوفي في ٢٢ ديسمبر عام ١٨٦٧ ) بدأ الرسم وهو صغير السن مع ابن عمه حيث نقل بعض



لوحة : « الغروب في أيرني » للفنان « تيودور روسو »  
( ١٨١٢ - ١٨٦٧ ) ، رسمت بالوان زيتية على قماش ،  
ومساحتها ٢٠.٥ × ٢٤سم ومعرضة بالمتحف الوطنى  
بلندن .

الصور من أعمال أساتذة الفن السابقين في فرنسا وألمانيا ،  
وقد بدأ تمردہ على التقاليد الأكاديمية وهو في سن الثامنة  
عشر ، حينما كان طالبا بمدرسة الفنون الجميلة  
« البوزار » . وقد قام بعدة أسفار . وقد قُبِلت إحدى  
لوحاته للعرض بالصالون عام ١٨٣٠ وحتى ١٨٣٦ . ثم  
رفضت لوحاته التي تصور المناظر الطبيعية الخشنة حتى قيام  
ثورة ١٨٤٨ التي فتحت أبواب الصالون فترة من الزمن



لوحة : « آثار العاصفة في مونتبارتر » للفنان « تيودور  
روسو » ( ١٨١٢ - ١٨٦٧ ) ، رسمها بألوان زيتية على  
قماش ، ومساحتها ٢٢٥ × ٣٥ سم ، ومعرضة بمتحف  
اللوفر بباريس .



لجميع الفنانين . وفي ظل الحكومة الجمهورية الجديدة حصل على الميدالية الذهبية .

إبتداء من ١٨٣٩ كان « تيودور روسو » يملك ستديو للرسم في قرية باربيزون ، فقد كان شديد التعلق بالطبيعة ، فعكف على دراستها مدققا في رسم كل صخرة وكل شجرة ، بل كل غصن وكل ورقة ، وكانت لوحاته أقرب إلى تسجيل معالم الطبيعة تسجيلاً حرفياً أميناً ، ولهذا يُعتبر بحق رائد المذهب الطبيعي في فن الرسم الفرنسي رغم تصنيفه ضمن الرومانتيكيين عند بعض النقاد .

وقد تعرف « تيودور روسو » على الفنان « ميه » وأصبحا صديقين حميمين . . وقد فاز بجائزة تقديرية من معرض الصالون قبل وفاته بشهور .

## شارل فرانسوا دويني

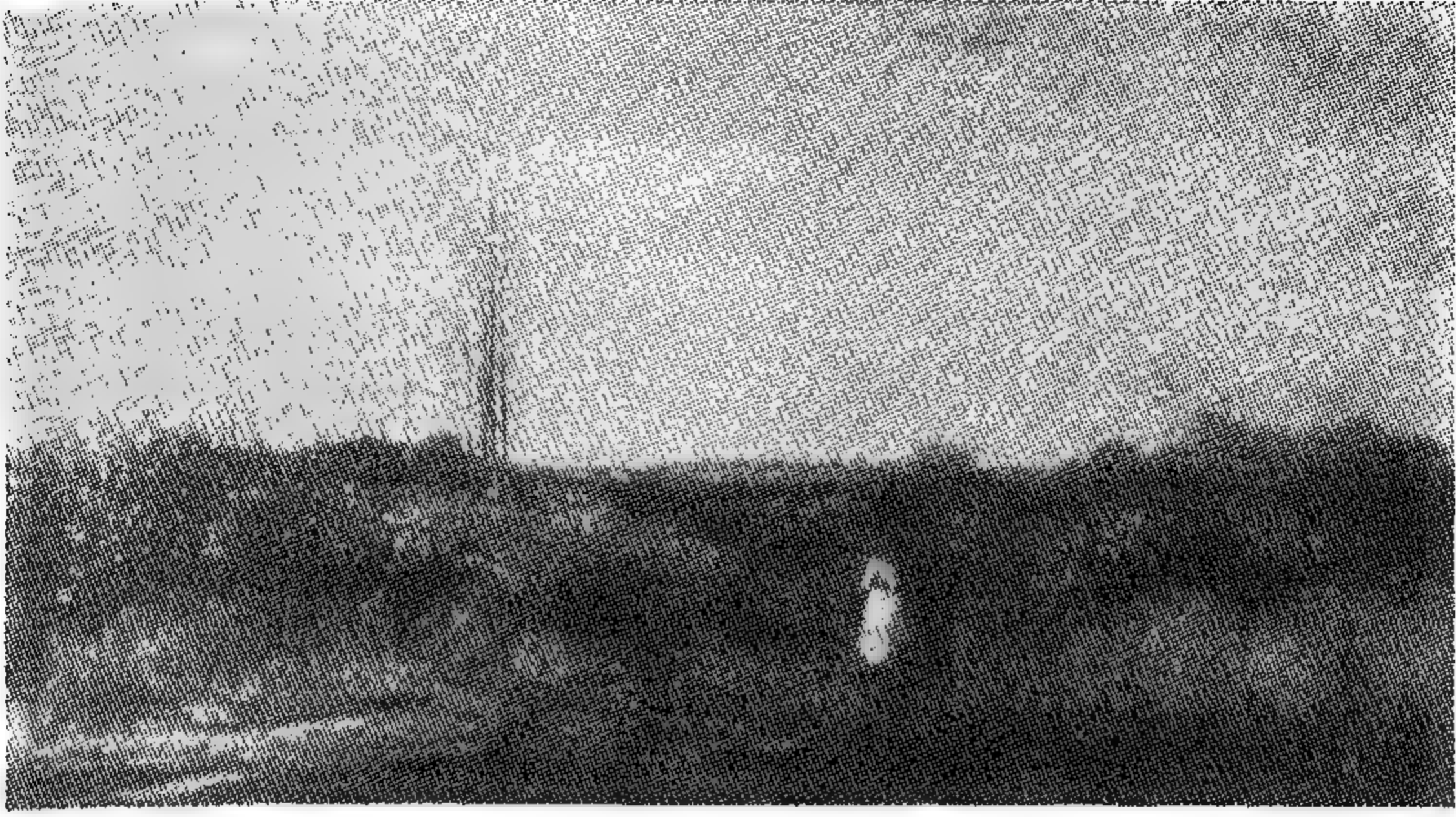
يعتبر أهم أعضاء جماعة « الباربيزون » من الناحية الفنية . وقد أصبح أوسعهم شهرة بفضل أسلوبه الغنائي في رسم المناظر الطبيعية ، وهذه الغنائية هي أهم مميزات فن جماعة « الباربيزون » والسبب الحقيقي وراء ما نالته عن تقدير وإعجاب .



لوحة : « غابة بأشجار مزهرة » للفنان دوبينى ( شارل  
فرانسوا دوبينى ) ، رسمها عام ١٨٦٩ بألوان زيتية على  
قماش ، ومعرضة فى متحف بمدينة كولونيا بألمانيا .

ولد فى باريس يوم ١٥ فبراير عام ١٨١٧ ، وكان والده  
رساماً للمناظر الطبيعية ، عمل كمعلم إلى جانب رسم  
اللوحات والرسوم الصحفية . وقد زار إيطاليا عام  
١٨٣٦

تدرب على يدى « بول ديلاروج » لعدة أشهر عام  
١٨٤٠ . وعرض لوحاته فى فن الحفر ( الجرافيك ) لأول  
مرة فى صالون باريس إبتداء من عام ١٨٣٨ . . وقد حصل  
على تأييد الحكومة الجمهورية بعد سقوط الامبراطورية الثانية  
عام ١٨٤٨ . وابتداء من ١٨٤٩ بدأ تقدير فنه بسبب



لوحة : منظر خلوى فى الربيع « للفنان دوبينى ، رسمها  
عام ١٨٦٢ ، ومعرضة بالمتحف الوطنى فى برلين .

الفنان « كوروه » . وقد توطدت صداقتها من ١٨٥٢ .  
وهب دوبينى نفسه للرسم فى الهواء الطلق حتى أنه بنى عام  
١٨٥٧ مرسماً فى قارب سمّاه « البوتين » حتى يُتاح له الرسم  
فى الأنهار حول باريس .

وقد زار لندن عام ١٨٦٦ ، كما لجأ إليها خلال الحرب  
السبعينية وخلال حكومة الكميون عامى ١٨٧٠ ،  
١٨٧١ ، وهناك التقى بالفنان « كلود مونيه » . . وتوفى  
دوبينى يوم ١٩ فبراير ١٨٧٨ .





## كامى كوروه

هناك رسامان آخران يتميان إلى جماعة « الباربيزون » ، ولو أن صلتها بهذه الجماعة كانت فى الحقيقة نوعاً من الصداقة أو الزمالة وليست إنتهاء أو

إنضواء ، الأول هو الرسام الرقيق « جون بابتست كامى كوروه » ( ولد فى باريس ١٧ يوليو ١٧٩٦ وتوفى بها فى ١٢ فبراير ١٨٧٥ ) كان والده طحانا وكان يرسم على سجيته ، ومن حسن حظه أنه كان يتمى إلى أسرة ميسورة الحال ،

وقد تأكد والده أن الابن لن يصبح من رجال الاعمال فتركه يمارس هواية الرسم ، ويقدم له مصروفاً يفى باحتياجاته حتى بلغ هذا الابن سن الخمسين . وقد أقبل الحظ على كوروه فى آواخر أيامه ، فكان يجنى من بيع لوحاته أضعاف ما جناه والده من طاحونته الرابعة .

ويمثل هذا الفنان استثناءً بين جيله فقد اشتغل فى رسم اللوحات ليلاً ونهاراً ، وكشاب صغير ( كان عمره ٢٦ سنة عندما بدأ دراسة الفن ) تلقى بعض الدروس لدى إثنين من الرسامين الكلاسيكيين للمناظر الخلوية .



وقد رأى « كوروه » لوحات « كونستابل » لأول مرة في معرض صالون باريس عام ١٨٢٤ ، فاستفاد من تأمل أسلوبها ، ولكنه استفاد أكثر لأنها حرّضته على السير في طريقه أى الاستمرار في رسم المناظر الطبيعية .

وقد سافر إلى روما عام ١٨٢٥ لمدة ثلاث سنوات ، وهناك أتقن رسم لوحات المرحلة الأولى من فنه ، وكان يرسم دراساته في الهواء الطلق ويكملها في الاستوديو كما اعتاد أن يرسم أعداداً كبيرة من الدراسات الصغيرة عن الطبيعة ثم يستخرج منها عناصر بناء لوحاته التي يرسلها الى الصالون ، وهذه اللوحات لم يساء استقبالها من النقاد ، فقد استطاع أن يعرض في صالون ١٨٣١ ، وقام برحلات عديدة داخل فرنسا .. وفي ١٨٣٤ زار إيطاليا مرة اخرى .

لقد استمرت حياة كوروه عدة سنوات في نفس الإيقاع ، كل ربيع يخرج في رحلة أو رحلات لمختلف مناطق فرنسا أو إيطاليا أو القسم الفرنسي من سويسرا ، حيث يرسم دراساته عن الطبيعة التي تساعد في تصميم لوحاته الزيتية الضخمة للصالون ، ولم تكن تختلف كثيراً عن لوحات زملائه رسامي المناظر الطبيعية ، فلم يكن

لكوروه عقيدة مفضلة أو رؤية خاصة ، وكان اختياره  
للمكان الذى يرسمه يتوقف على أمله فى أن يجد أصدقاء  
جداً أو صحبة ممتعة .

وقد استمر هذا الفنان فى التجول والسفر نحو عشرين  
عاماً ، كان يعود فى أثنائها من حين لآخر ليقیم بين أصدقائه  
فى قرية «باربیزون» ، لكنه خلال إقامته معهم كان يحب  
الاعتزال فى كوخه الذى اشتراه له والده فى قرية مجاورة هى  
«فيل دافرى» ، حيث كان يرسم المناظر الطبيعية بأسلوبه  
الدقيق .

ولما ذاع صيته حصل على جائزة لجنة تحكيم الصالون  
عام ١٨٤٦ ، ثم حصل على جائزة الشرف ( أى جائزة  
الدولة « اللجيون دونير » ) .

وقد تميزت مناظره الطبيعية فى المرحلة الأولى بطابعها  
البنائى القوى ، كما كانت العناصر التى تكوّن الموضوع  
ترسم بطريقة وصفية طبيعية وبعناية شديدة ، وقد ظل  
كذلك حتى منتصف عمره الفنى عندما بدأ يرسم لوحاته  
بأسلوب جديد حيث تبدو العناصر غامضة تنتشر أمامها  
الأبخرة التى تغطيها بطبقة سمیكة من الضباب ، وتظهر  
مكسوة بما يشبه الغلالة الشفافة الشاعرية ، حتى تبدو كأنها

من عالم آخر ، ورغم ذلك كان يكمن تحت هذه الغلالة  
بنيان قوى سليم ورسم متين ، يقوم على دراسة عميقة وفن  
متقن .

لكن هناك نقطة هامة في أعمال هذه المرحلة الثانية ،  
وهي أنه أراد للدرجات اللونية أن تحقق الفروق في التدرج  
من الضوء إلى الظل ، مع تلخيص الألوان بقدر الإمكان  
واضعاً نصب عينيه المصورين الإيطاليين الأوائل . . « بيير  
ديلا فرانشيسكو » و « فيلاسكيس » و « فيرمير » . وقد  
كتب مرة في مذكراته : « أول عنصرين يجب دراستهما هما  
الشكل والدرجة ( فورم وتون ) أما اللون والتكنيك  
فيعطيان العمل الفني طلاوته » .

لكن بعد فترة انتقلت إلى فرنسا عدوى العصر  
الفيكتوري - نسبة إلى الملكة فيكتوريا ملكة إنجلترا - وهو  
نوع من الشغف بالميوعة العاطفية - عندئذ أصبحت  
لوحات « كوروه » قبله الانظار واشتد الطلب عليها ، فراح  
يرسم العشرات بل المئات من الصور واحدة بعد الأخرى  
وكلها أشبه بالأطياف أو الأبخرة المتصاعدة ، وكأنها توشك  
أن تحلّق في الفضاء خارج إطار اللوحة ، وتنازل الفنان عن  
الجانب البنائي المتين في أعمال المرحلتين الأولى والثانية .



لوحة : « ذات الوردة الحمراء » للفنان « كامى كوروه » ،  
رسمها فيما بين ١٨٥٠ - ١٨٦٠ ، ومعرضة فى متحف  
المقاطعة فى شتوتجارت بالمانيا .



غير أن هذه الصور هي التي كان يقبل عليها جمهور المشترين إقبالا شديداً ، ولا ينقطع عن طلب المزيد منها .

لكن إذا كان اللون قد اتخذ المرتبة الثانية عند كوروه في هذه المرحلة ، فهو لم يهمله ، وإنما اعتاد أن يستخدم تدرجات لطيفة من الظلال البنية والرمادية وغيرها مع الأخضر المغبر ، وفي نفس الوقت كان قادراً على تقديم لمحات ذكية كما في نوافذ لوحة « كاتدرائية سنس » وفي رداء « السيدة ذات الرداء الأزرق » وكلاهما في متحف اللوفر ، حيث تجتذبنا طراجة ألوانها خاصة عندما نتذكر أن كوروه رسمها وهو في سن الثامنة والسبعين .

غير أن « كوروه » طوال هذه المرحلة الثالثة التي كان يرسم فيها المناظر الطبيعية التي يغشاها الضباب ، كان يعكف في الوقت نفسه على رسم لوحات أخرى - وكأنها لمتعته الشخصية - تتميز بصلاية بنيانها وروعة تكوينها ، وتمثل صور أشخاص في أغلب الأحيان . ولكن هذه المجموعة من اللوحات لم تُعرف قيمتها وتقدر عظمتها إلا بعد وفاة الفنان بزمان طويل .

وإذا كنا ننظر إلى « كوروه » الآن كأحد الفنانين العظماء فذلك يرجع قبل كل شيء إلى رؤيته المبتكرة وإلى

بساطة أسلوبه ، كما ترجع أيضا إلى الجو الشعري الذى يكتنف أعماله وإلى حقيقة أنه يدفعنا الى مشاركته فى حب الريف الذى كان يحتل المرتبة الثانية بعد حبه للفن . إن كوروه الذى أراد أن يكون رساماً فقط كان شاعرا ايضا .

## فرانسوا ميه

الرسام الثانى الذى ارتبط بجماعة « باريزون » ، رغم أنه كان مجرد صديق وزميل لأعضاء الجماعة ، هو « جان فرانسوا ميه » ( ١٨١٤ - ١٨٧٥ ) .

لقد انفرد « ميه » فى فنه بميزة خاصة جعلت فنه يختلف عن إنتاج باقى أفراد هذه الجماعة هو تصوير الإنسان فى لوحاته ، فبينما حصر أعضاء الجماعة كل اهتمامهم فى تصوير المناظر الطبيعية كان « ميه » يرسم الفلاحين والحقول التى يعملون بها مندمجين معاً ، فهو قد وُلد ونشأ فى قلب الريف ، واشتغل فى شبابه بالزراعة فكان يدمج بين الفلاحين والمناظر الطبيعية محققاً نوعاً من الجلال دون أن يهتم بتزيين أى منها ، فالفلاحون هم أبطال لوحاته .

لم يتلق « ميه » أى تعليم مدرسى فى صباه لكنه اختزن

الكثير من صور الفلاحين الكادحين في الحقول والغابات أو  
المحاجر ، كما كان بطبيعته يعطف على هؤلاء البسطاء  
الودعاء ، فتغنى بهم في لوحاته وباركهم .

وعندما ظهرت موهبته في فن الرسم ، جمع أهل قريته  
مبلغاً من المال ليتمكن من السفر الى باريس . وهناك تتلمذ  
على يدى أحد أساتذة الاكاديمية ، لكنه لم يستمر في هذا  
النوع من التعليم .

وقد لجأ في سبيل كسب قوته إلى رسم صور « العارى »  
ليبيعها مقابل بضع فرنكات . كما اتجه أيضاً إلى رسم  
المواضيع الدينية التى كان يقبل عليها الجمهور في ذلك  
الوقت عندما تكون رخيصة الثمن .

لكنه في هذه الفترة كان يتردد على متحف اللوفر  
ويتأمل أعمال فناني عصر النهضة . . . وعندما نصحه أحد  
الأصدقاء أن يرسم على منوال لوحات « ديلا كروا » قال إن  
« دعاء الأرض » لم ينقطع عن التردد في أذنيه .

وبعد الحياة في باريس عشرة أعوام ، قُبلت إحدى  
لوحاته ، التى يقلد فيها الأسلوب الأكاديمي للعرض في  
الصالون . وبعد عام واحد فتحت ثورة ١٨٤٨ أبواب  
الصالون لجميع الفنانين ، فعرض « ميه » إحدى لوحاته



لوحة : « الهمس » للفنان « ميه » ( جان فرنسوا ميه )  
( ١٨١٤ - ١٨٧٥ ) ، رسمها بلوان زيتية على قماش ،  
ومساحتها ٤٦ × ٣٨ سم ، وهي معروضة بالمتحف الوطنى  
بلندن .



التي نسجها بأسلوبه الخاص . وقد قوبلت هذه اللوحة بالاستحسان فشجع ذلك الفنان على الانصراف عن رسم « العارى » و « المواضيع الدينية » . وفى العام التالى ١٨٤٩ غادر باريس مع زوجته وأطفاله الثلاثة ليلحق بجماعة الفنانين فى « باربيزون » هرباً من وباء الكوليرا .

ورحب أعضاء الجماعة بمقدم هذا الزميل الجديد رغم فقره ، وقدموا له ما يستطيعون من معونة فتمكن رغم هذه الظروف الصعبة من الاستمرار فى رسم لوحاته الكبيرة التى يصور فيها حياة الفلاحين ، وكان هو الفنان المعبر عن هؤلاء الريفيين .

ولم يكن « ميه » فناً اكتشف جمال الطبيعة فجأة فارتمى بين أحضانها - مثل زملائه - وإنما هو قد عاد الى الأرض كما يعود الابن الى أحضان امه . وهذه الصلة الحميمة بينه وبين الطبيعة تتجلى فى جميع لوحاته . . . وذلك فى قوة تجسيم الفلاحين بالرغم من بساطة الخطوط ، وفى انسجامهم أنسجاماً تاماً مع الوسط الذى يعيشون فيه .

وقد اعتاد الفنان أن يرسم لوحاته من الذاكرة ، كما تعمّد حذف التفاصيل غير الضرورية وذلك فى سبيل التبسيط والتعميم فلم يكن رساماً طبيعياً ملوناً ، كانت



لوحة : « حديقة ومنزل الفنان في باريسون » للفنان « ميه »  
( جان فرانسوا ميه ) ( ١٨١٤ - ١٨٧٥ ) ، من معروضات  
متحف محمد محمود خليل وحرمة بالجيزة .

الوانه عادة مغبرة وغير مؤكدة ، وفي نهاية أيامه انتج مجموعة  
من المناظر الخلوية بألوان الباستيل مثل لوحة « الربيع »  
المعرضة بمتحف اللوفر .

هذه اللوحات لم تجد قبولا في أعين الباريسيين  
المتأنقين ، الذين استنكروا أن يهبط الفن « الرفيع » الى حد

تصوير فلاحين أجلاف تظهر الخشونة في وجوههم  
وأطرافهم ، وتكاد رائحة العرق أن تفوح من أجسامهم .  
وقد وصف مدير الفنون الجميلة - في عهد الامبراطور  
لويس نابليون - فن «مبيه» عندما قال عنه : «أنه فن  
ديمقراطيين» أى أولئك الذين لا يغيرون ملابسهم  
الداخلية ، ويريدون أن يظهروا مع ذلك بمظهر رجال  
المجتمع . . . . . إننى لأنفروأشمتز من هذا الفن» .

تيجة لهذا الموقف من الباريسيين المتأنقين حظى هذا  
الفن الغليظ بإعجاب قوم غير مثقفين هم الأمريكيون .  
وعندما فُطِنَ الفرنسيون بعد ذلك بنحو عشرين سنة  
إلى قيمة هذا الفنان ، لم يعثروا له في وطنه إلا على القليل  
من الأعمال ، إذ أن معظمها كان قد اشترته المتاحف  
الأمريكية .



## « دوميه »

إذا كان «ميه» لم يذق طعم المجد إلا في أواخر أيامه فان «دوميه» كان أسوأ منه حظاً ، إذ عاش طوال حياته فقيراً تعيساً ومات مظلوماً ولم تمض سوى سنوات بعد وفاته حتى تم اكتشاف قيمته وصار من مشاهير الفنانين فجنى غيره ثمار كده وعنائه .

ولد «هونريه دوميه» ( ١٨٠٨ - ١٨٧٩ ) في «مرسيه» من أب يحترف تشكيل الزجاج لكنه كان يحلم بأن يصبح شاعراً . وعندما كان الابن في سن السابعة انتقلت الاسرة الى باريس حيث بحث الأب عن يستمع لقصائده ، وأهمل صناعته وأسرته إهمالا تاماً . ولكن عندما قرر الابن - بعد ذلك ببضع سنوات - ان يصبح رساما ، ثار الاب وحاول أن يثنيه عن عزمه .

وبالفعل جرّب الابن أن يعمل في عدد من الحرف ، وكان يتردد على إحدى مدارس الفن ولكنه لم يستمر في هذه الدراسة ، ودعاه صديق ليعمل في مرسوم للحفر على الحجر (ليتوجراف) ، فتعلم هذه الصناعة ، وعثر «دوميه» بذلك على وسيلة للتكسب من فنه ، وذلك عندما اجتذبت رسومه



أنظار صاحب مجلة «الكاريكاتور» (وهي مجلة سياسية كانت تعارض الحكومة القائمة) ، فدعاه للعمل عنده ، وكان عندئذ في الحادية والعشرين من عمره . وقد ظل يرسم في هذه المجلة حتى أوقفها مرسوم حكومى صدر عام ١٨٣٥ يقضى بتحريم النقد السياسى . فاشتغل «دوميه» بعد ذلك بجريدة «شاريفارى» حيث نشر خلال عمله بها الذى استمر ١٣ سنة معظم رسومه الشهيرة .

ولم يكن «دوميه» مجرد رسام كاريكاتير ، لقد كان فناناً عظيماً أيضاً يمكن مقارنة رسومه برسوم مشاهير عصر النهضة وأساتذة الفن القدامى ، وهؤلاء كان قد درس رسومهم ولوحاتهم المعروضة في متحف اللوفر في شبابه المبكر . ولكن لأن رسوم «دوميه» كانت تعالج موضوعات أقرب إلى النقد الاجتماعى أو السياسى ، فإن أبناء عصره - بل هو نفسه - لم ينظر إلى هذه الرسوم على أنها اعمال فنية .

وكان الفن في نظرهم هو اللوحات التى تستخدم في صناعتها الالوان والفراجين .. غير أن «دوميه» لم يكن لديه الوقت الكافى لرسم لوحات من هذا القبيل ، فرغم شغف الجمهور برسومه واقباله عليها لم يكن يتقاضى عنها غير أجر ضئيل ، وهذا يحتم عليه أن يرسم المئات منها كل عام



لوحة : « المظاهرة » للفنان « دوميه » ، رسمها عام ١٨٦٠  
بألوان زيتية على قماش ، مساحتها ٨٦ x ١١١ سم ، وهي  
من مجموعة فيليب بأمريكا .

ليستطيع الإنفاق على معاشه .

في عام ١٨٦٠ فصل «دوميه» من عمله وهو في الثانية  
والخمسين ، فاتسع امامه الوقت للتصوير لكنه كان بغير  
مورد ينفق منه على نفسه وعلى عائلته .

ورسم مجموعة محدودة من اللوحات الزيتية يغلب  
عليها اللون البني والأحمر الكاوي تصور مشاهد من الحياة  
اليومية أو تستمد موضوعاتها من أدب « فولتير » و

« لافونتين » و « سيرفانتس » . .

إن أصالة دومييه كفنان واقعي ، تتركز في طريقة تعامله مع هذه الموضوعات فلم ينظر إليها كحقائق موضوعية ولكن كرؤية للحقيقة وموقف من الطبيعة ، كان شاعراً ، فقد تلقى تدريباً فنياً ليستطيع رسم لوحات قوية من قصص الكتاب المقدس أو من الشعر الدراماتيكي . لكن بسبب وعيه بالظروف المحيطة به والخلفية الفكرية الناضجة والتربية الديمقراطية ، فقد فضل أن يرسم بدلاً من هذه الموضوعات لوحات عن : «ركاب الدرجة الثالثة» (بمتحف المتروبوليتان للفن بنيويورك) ولوحة «لاعبو الشطرنج» (بمتحف القصر الصغير بباريس) ، ولوحة «جامع اللوحات المطبوعة» ، ولوحة «كريسين واسكاين» (متحف اللوفر) وأخيراً لوحة «دون كيشوت وسانكوبانزا» (في مجموعة س . بايزون بنيويورك) .

لقد صور موضوعات من الحياة اليومية طبقاً لرؤيته الخاصة . فالبرجوازي في لوحاته والطبقات الباريسية الدنيا يتحولون إلى مخلوقات في هيئة قوية أو شكل اقنعة متهاكة ، فكان يهتم بتفاصيل تؤرخ للوضع الراهن أيامه وتبين إلى أي مدى كان لماحاً ومعبراً عن عصره بدقة واتقان



جزء تفصيلي من لوحة « الفسالة » للفنان « هو نوريه  
دوميه » ، رسمها عام ١٨٦٠ بالوان زيتية على قماش ،  
ساحتها ٥٠ x ٣٣ سم ، ومعرضة بمتحف اللوفر بباريس

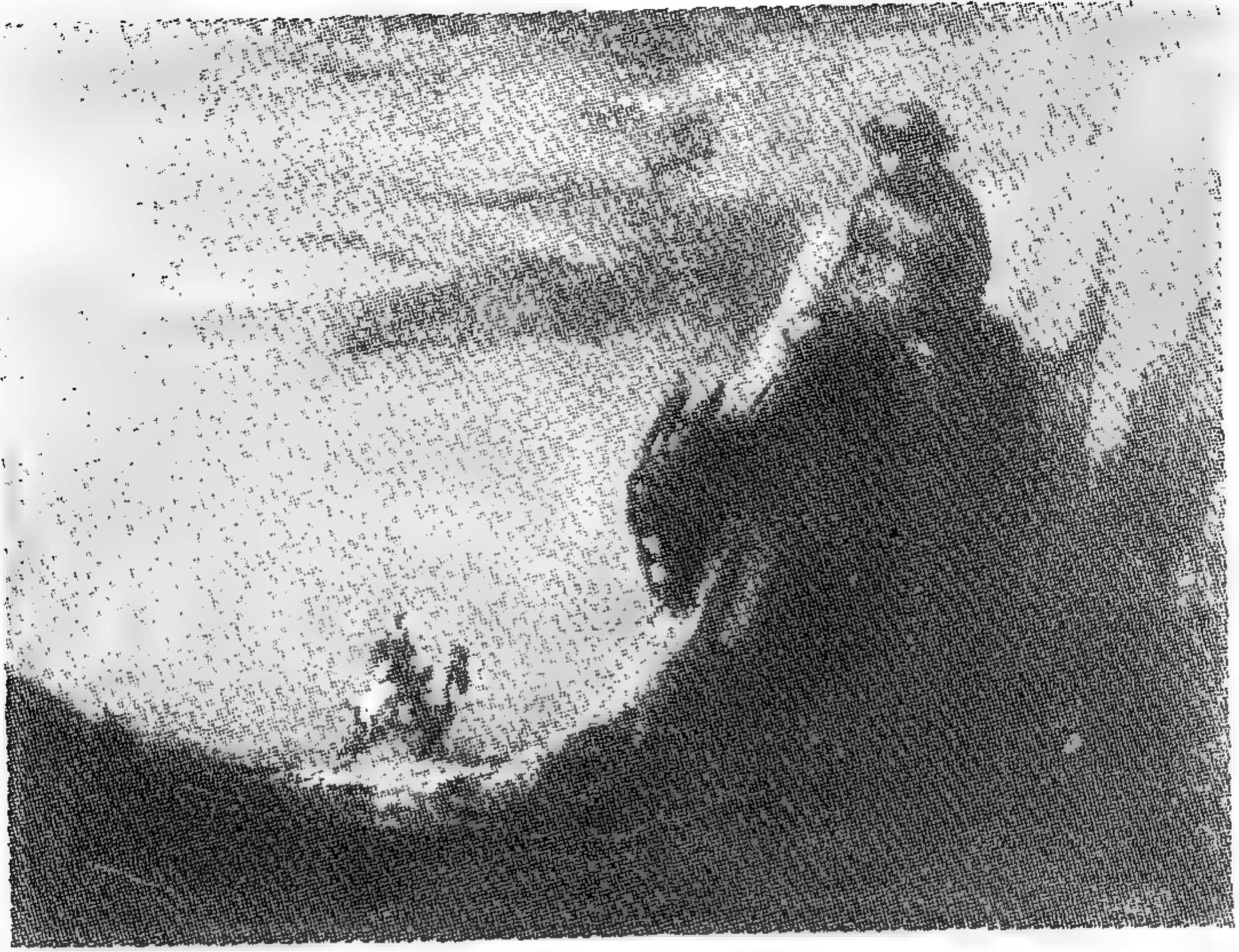


يحسده عليها أى فنان من رسامى اللوحات التزيينية .

كان يعامل هذه الموضوعات وكأنها ذريعة لاستعراض أشكال الجسم الانسانى وهيئة معاصريه وما يرتسم على وجوههم من تعبيرات .

وإذا كان «ميه» قد صور فى لوحاته «انتصار العمل اليدوى» ، عندما جعل الفلاحين هم أبطال ملحمة الجديدة ، فإن دوميه قد صور البورجوازي المساند للدولة ، مبرزاً بلادته وفضاظته . . إنه يسخر منه ، ويكشف النقاب عن الجانب الهزلى الذى يكمن وراء المظاهر الكاذبة ، فاختيار الموضوعات فى هذه الحالة كان خاضعاً للاعتبارات السياسية أكثر مما كان خاضعاً للاعتبارات الفنية .

فمثلاً ، عندما صور «ادجار ديجا» عاملة المكواة (أى التى تكوى الملابس) كان يحاول أن يكون مخلصاً قدر الامكان فى سرده ووصفه للدكان بما فيه من ملابس مبتلة ومنشورة لتجف ، ومساعدتها الذين يستخدمون «المكاوى» الحديد . لكن «دوميه» فى لوحته «الغسالة» (بمتحف اللوفر) صورها وهى تصعد الدرجات لتظهر فى اللوحة ،



لوحة : « دون كيشوت » للفنان « دوميه » ( ١٨٠٨ -  
١٨٧٩ ) ، رسمها بألوان زيتية على قماش ، مساحتها  
٣٢ × ٢١ سم ، ومعرضة بمتحف محمد محمود خليل  
وحرمه بالجيزة .

تحمل سبتا به بطاطس ، بينما المنازل المتقاطعة مع النهر  
مبسطة إلى حد كبير .

وكان دوميه يقتبس أحياناً مواقف من مسرحيات  
موليير ، ومن أجمل لوحاته لوحة «الدراما» (بمتحف  
«جالارى» فى ميونخ) . حيث رسم المتفرجين وكأنهم  
محشورين فى صندوق كما صوّر خشبة المسرح حيث يؤدى

الممثلون ادوارهم فى مسرحية كثيفة . . من السهل أن نرى كيف أن ذوق دوميه النقدى قد قاده إلى حب المسرح حيث كل شىء أرحب من الحياة ، تماما مثل «فيكتور هوجو» و«الكسندر ديماس» الاب وقد شرح ولخص أعمالهم .

لقد أحب أيضا المشاهد الداخلية التى يسودها الهدوء حيث يقوم هواة شراء اللوحات الفنية بتأمل الأعمال واختيارها أو مشاهدة البوم اللوحات المطبوعة ، وفى الحقيقة كان يرسم ويصور من الذاكرة ، وكل شىء كان يمر بمصفاة من خلال عقله .

عاش الفنان ثلاثة أعوام فى فقر شديد . ثم استدعاه صاحب مجلة «الشاريفارى» للعمل من جديد فى جريدته ، فظل يرسم لمدة ١٢ سنة أخرى ، بالرغم مما أصاب بصره فى تلك السن من ضعف شديد .

وقد ذاق «دوميه» فى أواخر حياته مرارة البؤس الشديد وخاصة بعد فقدان صديقيه «كورو» و«دوبيني» وعندما توفى هذا الفنان العظيم - الذى يعتبر بلا جدال من أهم رواد الفن الحديث دُفن على نفقة الدولة كما يدفن الصعاليك والمتشردين .

وبعد وفاته أقبل عدد من تجار الصور الماكرين ،





لوحة : « ركاب الدرجة الثالثة » للفنان « دوميه » رسمت  
عام ١٨٦٢ بألوان زيتية على قماش ، مساحتها ٦٣ x  
٧٩سم ، ومعرضة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك .

فاشتروا من أرملته ما تركه من لوحات مقابل مبلغ محدود  
من الفرنكات . فأخذ هؤلاء التجار في إخراج هذه  
اللوحات من مخابئها ، الواحدة بعد الأخرى ، لبيعوها  
بأثمان مرتفعة لم تلبث أن ازدادت مع السنين ارتفاعاً .

وميزة فن «دوميه» أنه يبرهن على حقيقة ان الفن يمكن  
ان يحمل فكراً ومعنى ، ويظل مع ذلك فناً عظيماً . فلوحات  
هذا الرسام تعتبر من الروائع في مسار الفن الحديث وذلك



من زاوية حبكة التصميم وروعة الشكل ، وبلاغة  
الكتل ، وتوازن المستويات المرتدة والمتقدمة ، وإيقاعية  
التخطيط .

وقد رسم «دوميه» وصور التعساء في عصره ، كما  
صور الذين كانوا سبباً في هذه التعاسة لقد كشف سر  
متصنعى الوقار ، وفضح المنافقين واللصوص والأوغاد  
والفاسقين . ونحن نرى في لوحاته ورسومه الفقراء  
المحرومين ومحدثى الثراء المنتفخى البطون ، والمشعوذين  
والممثلين المبالغين في تمثيلهم ، والقضاة المرتشين ،  
والمحاميين المتكالبين على المال . . لقد صور باختصار الناس  
على طبيعتهم كما هم دون تزويق أو دفاع عن هفواتهم .

## جوستاف كوربيه

يعتبر «كوربيه» (١٨١٩ - ١٨٧٧) زعيم ومنظر الاتجاه  
الواقعي في فن الرسم الأوربي ، ولد في قرية «أورنان» من  
أسرة ميسورة الحال من المزارعين ، وأبدى اهتماماً خاصاً  
منذ صباه بدروس الرسم من الطبيعة وسط الحقول . فلما  
أرسله أبوه - رغم إرادته - لاستكمال الدراسة في كلية  
«بيزانسون الملكية» كان الفتى يقضى معظم وقته في دراسة

الفن على يدى أحد تلاميذ دافيد . وعندما بلغ سن العشرين ، قرّر والده ارساله إلى باريس لدراسة القانون ، ولكن كوربيه لم يلبث ان عاد الى قريته معلناً تصميمه على تكريس حياته للفن ، فأذعن الوالد فى النهاية لرغبته ، بعد أن رأى شدة اصراره ، بل شجّعه على ذلك واعداً إياه بأنه لن يتردد - إن لزم الأمر - فى بيع حقوله عن آخرها لمساعدته على تحقيق امنيته . فما كان من كوربيه إلا أن تعهد من ناحيته ، أمام مجلس الأسرة ، بأن يصبح علماً مرموقاً من اعلام الرسامين قبل مضى عشر سنوات .

وما أن بلغ باريس عام ١٨٤٠ ، حتى انهمك فى دراسة الفن بكل ما يملك من طاقة هائلة ، ونشاط جم ، وموهبة عظيمة . على أنه لم يلبث أن نفر من التعليم الأكاديمى ، فاخذ يتردد على متحف اللوفر ليستهدى بآياته ، ونسخ فى هذه الفترة عدداً من لوحات «رمبرانت» و «فرانز هالز» و «ديلاكروا» .

وأتيح له ان يعرض إحدى لوحاته فى صالون عام ١٨٤٤ . ولكنه لم يتمكن من عرض لوحاته بعدها حتى قامت ثورة ١٨٤٨ وفتحت أبواب الصالون أمام جميع الفنانين فعرض كوربيه عدداً من أعماله التى تميزت فى ذلك

الوقت بموضوعاتها الواقعية بالرغم من أسلوبها الرومانتيكى .

وكان من حسن حظه أن فازت إحدى لوحاته بجائزة من جوائز الصالون ، فقد دل بذلك على انه أوفى بالعهد الذى كان قد قطعه على نفسه أمام الاسرة . ثم أن هذه الجائزة قد اعطته الحق فى ان يعرض أعماله فى السنوات التالية دون حاجة لموافقة هيئة التحكيم على عرضها ، وهكذا أمكنه أن يعرض فى صالون عام ١٨٥٠ لوحة ضخمة تبلغ مساحتها حوالى ٣ × ٧ متر .

هذه اللوحة هى «جنازة فى قرية أورنان» صور فيها عددا من القساوسة والشمامسة وأهل البلدة وأقارب الميت ، يتوسطهم «تربى» راعع عند حافة القبر ، وقد ارتسم على وجهه المتورد المنتفخ الوجنتين ما يعبر عن انتظاره فى ملل فراغ القسيس من تلاوة صلواته ، واللوحة خالية من أى تزويق أو مثالية ، فأهل القرية بشبابهم القائمة وملائحهم الجادة ، والسماء التى تغطيها السحب والشماس الذى يرفع الصليب فى غير حماس ، وهناك كلب أبيض على الجانب الآخر من القبر فى مواجهة التُربى . . كل العناصر تظهر للمشاهد وكأنها واقع طبيعى حقيقى لا غرابة فيه حتى نتصور للحظة أننا أمام أناس حقيقين فى جنازة واقعية .



لوحة : « صباح الخير مسيو كورييه » للفنان « جوستاف  
كورييه » ( ١٨١٩ - ١٨٧٧ ) ، رسمها عام ١٨٤٥ ،  
ومعرضة بمتحف مونبييه بفرنسا .

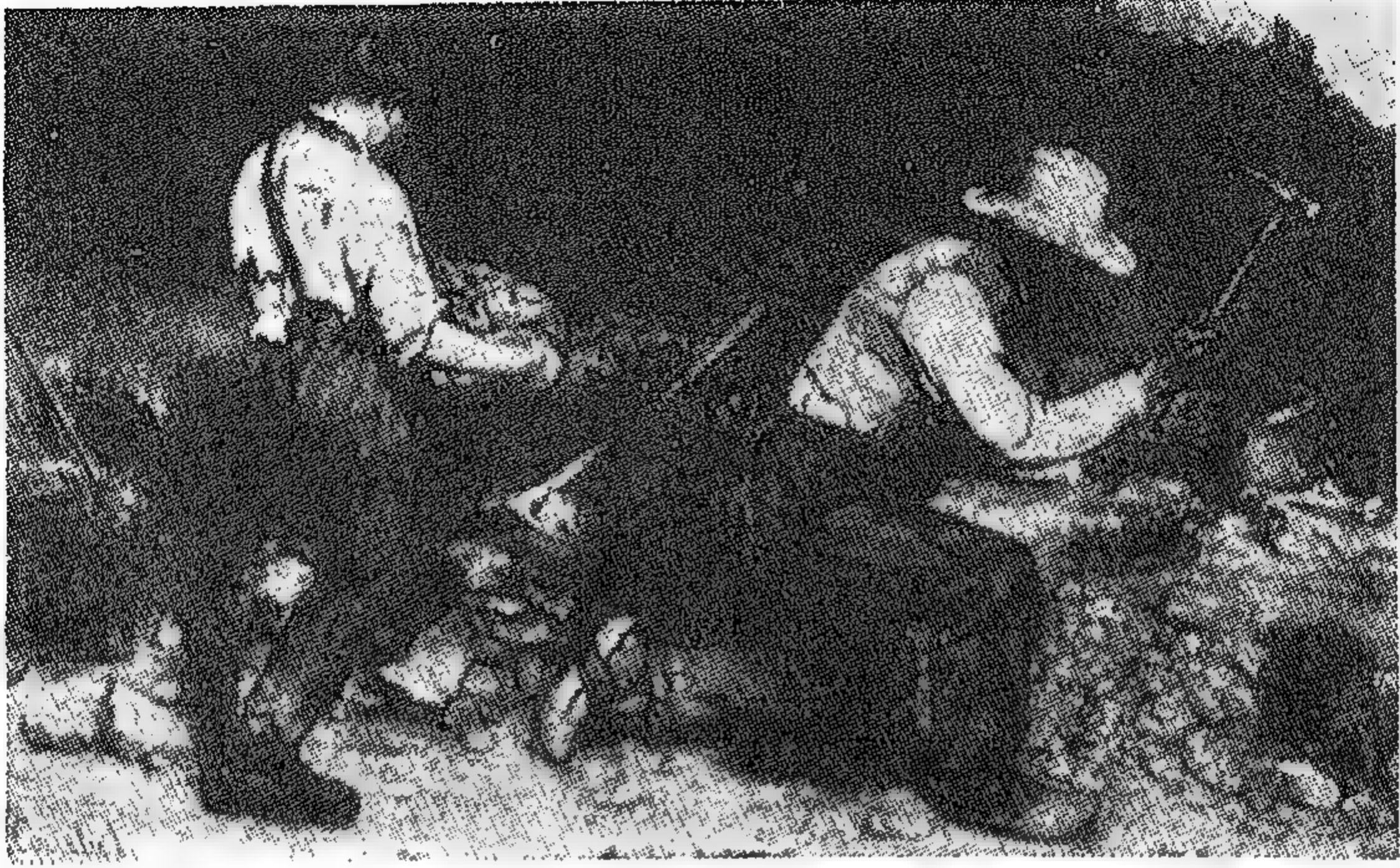
هذه الواقعية لم يتحمس لها الرسميون في ذلك الحين .  
فقد كان أمراً غريباً ان تخصص لوحة بهذا الحجم الكبير  
لتصوير هذا الموضوع المعبر عن افراد من الطبقة الدنيا ،  
بأسلوب يخلو من التزيين والمثالية ويتجرد من العواطف  
السامية أو النبيلة . . لقد اعتبروه ابتذالا في الفن  
لا يغتفر .



إن الفنان الذى وصف نفسه «بالواقعية» لم يرسم أبدا مشاهد بباريسية ، رغم أنه كان يعيش معظم العام فى باريس ، ولوحته «امرأة شابة على شاطئ السين» (المعروضة فى القصر الصغير) ظلت امرأة ريفية ، ويمكن اعتبارها من أى مكان إلا باريس ، وقد رسم لوحات مباشرة عن حياة الريفيين مثل لوحة «قاطعى الاحجار» (فى متحف درسدن) ، وباعتباره صيادا ماهرا رسم لوحات عن مشاهد الصيد .

ولوحاته مثل «جنازة فى أورنان» توحى بأنها نحت بارز لشدة تجسيمها للعناصر ، كما رسم بورتريهات رائعة لنفسه ولعائلته ولعاصريه ، وبالإضافة الى المناظر الخلوية فى منطقة «جورا» رسم ايضا مشاهد بحرية ، والآنية والزهور ، وكان يستخدم عادة سكينه الرسم بدلا من الفرشاة ، وفى هذه اللوحات استطاع أن يضيف بهذا الأسلوب ملمساً حياً وقوياً .

وقد انتقد فى عصره لتصويره القبح والعنف والجوانب المتشردة فى الإنسان والطبيعة ولكن لم ينتقد أبدا باعتباره رساما ضعيفا ، فقد كان أستاذا فى مادته ، ولقد أرسى فى وقت مبكر قاعدة الصدق والتزام الحقيقة فى العمل الفنى ،



لوحة : « قاطعو الأحجار » للفنان « جوستاف كوربيه »  
رسمها عام ١٨٤٩ بالوان زيتية على قماش ، ومساحتها  
١٥٧٥ x ٢٥٥ سم ، وكانت فى متحف درسدن بالمانيا  
ودمرت عام ١٩٤٥ خلال الحرب .

بعد ان كانت مهمة الرسام هى انتخاب الرفيع والجليل  
ليرسمها ، لكنه كان أقدر الرسامين وأبرعهم فى عصره  
لكن لوحات « كوربيه » - التى أثارت تلك العاصفة من  
النقد منذ ١٤٠ سنة - تبدو الآن عملاً رقيقاً إذا قورن  
بالعديد من اللوحات الحديثة الخشنة المظهر .

لقد تخلى « كوربيه » عن الحكايات والقصص التى دار  
حولها الفن الرومانتيكى ، ولم يصور أحداثاً درامية ذات  
بريق خلاب .. لكنه رغم استخدامه لأسلوب الرسم

الذى اتبعه الرومانتيكيون فهو لم يضع فى لوحاته أى مشيرات  
للانفعال العاطفى ، فالفنان الواقعى يرى أن واجبه هو  
تسجيل الواقع كما هو لهذا هاجمه الأكاديميون (اتباع  
الكلاسيكية الجديدة) واكتسب عدااء الرومانتيكين فى نفس  
الوقت .

فى عام ١٨٥٥ أقيم فى باريس ، تحت رعاية نابليون  
الثالث ، معرض عالمى ضخم ، للإعلان عما يبلغته  
الصناعات الأوربية من تقدم فى ذلك العهد . وإلى جانب  
المعرض الصناعى أقاموا معرضاً للفنون الجميلة شارك فيه  
كبار الرسامين من ٢٨ دولة وأقيم فى قصر الفنون . .  
ورفض منظمو المعرض عرض لوحات «كورييه» .

فما كان من هذا الرسام المشاغب إلا أن أقام لنفسه  
معرضاً بجوار قصر الفنون سمّاه «جناح الواقعية» عرض  
فيه لوحاته وثبت على مدخله لافتة كتب عليها ما يلى :

#### **الواقعية : معرض ومبيع**

**أربعون لوحة وأربعة رسوم من عمل جوستاف كورييه**

**الدخول : فرك واحد**

كانت أهم لوحة فى هذا المعرض وأكبرها هى «مرسم  
الرسام» ، تتميز بتكوينها الغريب حيث نرى الاستديو أو

الأتيليه المتسع الذى تغطى حوائطه اللوحات بينما تجتمع فيه طائفة من الأدباء والمثقفين من أصدقاء الرسام ، يبرز من بينهم الشاعر «بودلير» ، وعلى الجانب الآخر جماعة من أصدقاء الفنان وموديلاته ، وفى الوسط نرى الفنان كوربيه وهو يضع اللمسات الأخيرة على لوحة تمثل منظرًا طبيعيًا ، وقد وقفت خلفه موديل عارية تتأمل اللوحة بينما يراقبه من الناحية الأخرى صبي صغير على وجهه سياء الدهشة من لمسات الفنان البارعة .

وقد أراد «كوربيه» بهذه اللوحة - التى تضم فى الحقيقة ثلاث لوحات - أن يستعرض جانباً من حياته الفنية خلال السنوات التى قضاها فى باريس .

المجموعة الوسطى التى تضم الرسام والموديل ولوحة المنظر الطبيعى والصبي الصغير مع القطة البيضاء . . هذه المجموعة تمثل محور اللوحة ومركزها وهى تعتبر لوحة كاملة تأسر عين المشاهد بجمال تكوينها . ومضمونها ان الفنان ينشد الهدوء ليرسم الطبيعة الشاعرية الجميلة ، بينما تزعجه الحياة المدنية وتشغله عن الاستغراق فى فنه ، وتعوقه عن الإبداع . فالريف أو المنظر الطبيعى ، هو الصديق والمهرب من زيف المدينة الحديثة ، بينما المجموعة اليمنى تضم



الشخصيات المعروفة في المجتمع وقتها ( إنهم يعيشون أحياء ) وفي المقابل الشخصيات التي ( تعيش أمواتاً ) فهي بهذا تقدم قطاعاً عريضاً في المجتمع الواقعي العملي الجديد .

الذين يعيشون أحياء هم أصدقاءه وزبائنه ومشاهير الأدباء . . أما المجموعة اليسرى فهي تضم تاجراً مع أحد زبائنه ، وعاملاً وعاهرة في ملابس شفافة وطفلاً .

وبالرغم من الموقف الذي اتخذته الرسميون من رجال الأكاديمية وسخرية رجال المجتمع الباريسي بفن كوربيه ( حتى إن إحدى لوحاته أثارت أعصاب الإمبراطور مرة فمزقتها بسوطه ) فإن هذه اللوحات كانت تباع مع ذلك باثمان عالية ، كما كانت تحظى بتقدير عدد كبير من رجال الأدب والفن الذين التفوا حول كوربيه ، معجبين بروحه المستقلة ، وتمرده في نفس الوقت على أساليب البلاغة الكلاسيكية والتهويل الرومانتيكي .

وكان كوربيه يعتقد أن « الواقعية » فن « ديمقراطي » ، فكان لا ينقطع عن التنقل بين شتى المدن الفرنسية لإقامة المعارض والدعاية لمذهبه ، بل وأقام معارضه في هولندا وبلجيكا والمانيا وسويسرا .

أصبح كورييه عقب منتصف القرن التاسع عشر أشهر رسام في عصره خاصة بعد أن أقام « جناح الواقعية » تحدياً للفنانين أصحاب النفوذ الرسمي . وبلغ صيته وصيت الواقعية إلى ذروته عام ١٨٦٧ عندما أقيم في باريس معرض عالمي آخر عرض فيه كورييه ١٣٠ لوحة وعدد من التماثيل ، وفي ١٨٦٩ أتيحت له الفرصة للإنتقام لكرامته من الإمبراطور عندما رفض بكبرياء شديد وسام الشرف « الليجيون دونير » الذي كان يريد أن يمنحه إياه ..

وقال كورييه في رسالته الى وزير الفنون الجميلة رافضاً وسام « الليجيون دونير » :

« لم يكن بوسعى قبول هذا الوسام في أى حال أو أى وقت ومن باب أولى ألا يسعنى قبوله اليوم حين تتكاثر الخيانة في كل ميدان ، وحين لا يملك الضمير الإنسانى إلا أن يعتصره القلق لكل هذه الأنانية وهذا الغدر .. وضميرى كفنان لا يمكن أن يرضى بقبول منحة تمدها إلى يد الحكومة ، فليست الدولة مؤهلة للحكم في شئون الفن » .

ثم يقول في موضع آخر من رسالته : « إنه مما يقضى على الفن أن يضطر إلى التزام الوقار الرسمي ، ويحكم عليه

بالتفاهة العقيمة » .

وقد أعلن بهذا البيان الحرب على الفن الأكاديمي الرسمي فقد رسم فلاحين وعمالاً ومناظر طبيعية وفاكهة وأزهار بأسلوب واقعي ، كان يمسك بفرشاته وكأنه يمسك « بالمسطرين » . ومع ذلك كان السبب في جماهيرية أعمال كورييه هو صفاتها الإنسانية وموقفها الاجتماعي لا الفني . . . وكان الفنان لا يجد فرقاً بين الحقيقة الاجتماعية والحقيقة الفنية . كما كان فناناً سياسياً .

أما النقاد والمحافظون فكانوا يخفون موقفهم السياسي والاجتماعي المتحيز ضد النزعة الواقعية وراء ستار من الاعتراضات الجمالية ، فقالوا أن النزعة الواقعية تفتقر الى كل مثالية وأخلاقية وتزدهر في جو القبح والسوقية ، والمرض والبذاءة ، وتعتبر محاكاة ذليلة فجأة للواقع . . . لكن الأمر الذي كان يزعج هؤلاء المحافظين لم يكن بالطبع درجة المحاكاة بل موضوعها ، وكان كورييه يكافح بعد القضاء على فكرة « الجمال والخير » الكلاسيكية والرومانتيكية ، ويعد أن دالت دولة المثل الاعلى القديم في الجمال الذي ظلّ باقياً حتى عام ١٨٥٠ تقريباً - كان يكافح في سبيل نوع جديد من الجمال الفني في الإنسان ، فكانوا يشعرون بأن قبح فلاحية وعماله ، وسمته نساء الطبقة

الوسطى اللاتي يصورهن وسوقيتهن ، هي احتجاج على المجتمع القائم . وإن « احتقاره للمثالية » و « تمرغه في الوحل » هي جزء من العناد الثوري للنزعة الواقعية .

وفي العام التالي ( ١٨٧٠ ) استسلم نابليون الثالث للألمان في موقعه « سيدان » فسقطت الامبراطورية الثانية ، وتولت الحكم جمهورية جديدة ، فعين كوربيه مديرا للفنون الجميلة ومشرفا عاما على متاحف فرنسا فكان أول ما قام به أن عمل في همة ونشاط على حماية الكنوز الفنية من أخطار الحرب . ووجه في نفس الوقت خطاباً مفتوحاً الى الفنانين الألمان يدعوهم إلى العمل معا على نزع السلاح ، والتآخي بين الأمم ، وانشاء « ولايات متحدة أوروبية » .

غير أن هذا النداء لم يجد آذانا صاغية ، واستمرت الحرب ، وزحف الألمان على باريس ، فسقطت الحكومة الجمهورية ، وقامت حكومة الكميون ، فعين كوربيه رئيسا لاتحاد الفنانين . ولكن لم يمض اسبوع حتى سقطت حكومة الكميون واستولى المحافظون من جديد على الحكم ، فعاد الاكاديميون إلى تولي مقاليد الفن . وهكذا أتاحت لهم فرصة ذهبية للانتقام من كوربيه .

خلال حكومة « الكميون » قام بعض المتعصبين



بإسقاط العمود المقام في ميدان « فاندوم » الذي يعتبر نصباً  
تذكاريًا لانتصارات نابليون ، فقد اعتبروه رمزاً  
للامبراطورية التي سقطت . . فاتهم كوربيه بأنه المسئول  
عن هذا التدمير ، وحُكم عليه بالسجن ستة أشهر .

وبعد إطلاق سراحه تقرر فتح ملف القضية من جديد  
ففر كوربيه إلى سويسرا ، خوفاً من اعتقاله مرة أخرى . .  
وحكم عليه غيابياً بدفع ٣٠٠ ألف فرنك نفقات إعادة  
تشيد العمود التذكاري ، وصودرت لهذا الغرض جميع  
ممتلكاته ولوحاته .

وقد عاش كوربيه بقيه حياته في سويسرا فقيراً عليلاً  
حتى توفي يوم آخر ديسمبر سنة ١٨٧٧ في قرية على حافة  
بحيرة جنيفا .

وعند تقييم لوحات هذا الفنان الواقعي نجدها قد  
تحررت من الجمود الأكاديمي حتى تُوشك أن تدب فيها  
الحياة ، أما صور العاري فقد تخلصت من النعومة والطلاوة  
التي نلمسها في أعمال « آنجر » فصور العاري عند كوربيه  
تتميز بالقوة والصحة والامتلاء وهي من هذه الزاوية تشبه  
عاريات روبنز ، لكنها أقل ترهلاً وامتلاءً وأشد عافيةً  
وشباباً .

ومن ناحية أخرى نبذ كوربيه الجوانب « الميلودرامية »  
عند الرومانتيكيين وتخلص من المبالغات الانفعالية وجعل فن  
الرسم يستقر على أرض صلبة ، كما أرسى حق الفنان في أن  
يرسم ما يراه دون التقيد بعرف أو تقاليد ، ودون السير في  
ركاب مدرسة من مدارس الفن الشائعة في عصره .

قال عنه الفنان « سيزان » :

« إنه بناء يستخدم الاحجار ، ويستخدم المصيص  
بخشونة ويسر ، وهو قادر على خلط الألوان . . ليس في  
هذا العصر من يفوقه ، ويحق له أن يشمر أكمامه ويرتدي  
قبعته مائلة ، فضربات فرشاته كضربات  
الكلاسيكيين . . . إنه عميق ورصين ورقيق . وله رسوم  
للعرايا ذوات لون ذهبي كالقمح الناضج ، إني مجنون  
بنسائه العاريات ، لأن لألوانه نكهة القمح . . وبالأولئك  
الفتيات ، إنهن نفحة منشطة ، وتسامح ، واسترخاء  
لطيف ، وراحة لم يقدمها لنا « مانيه » ايدا .

وقال مانيه عن الواقعية التي بدأها كوربيه :

« إن الرسام اليوم لا يقول : أنظر إلى هذه اللوحات  
الخالية من الخطأ ، بل يقول : أنظر الى هذه اللوحات

الصداقة . وهذا الصدق هو الذى يضيف على اللوحات  
طابع الاحتجاج » .

لكن هناك سبب آخر لعدم الاهتمام الواسع فى القرن  
العشرين بفن كوريه فى العالم الغربى ، ذلك لأن مذهب  
الواقعية الاشتراكية فى الفن الذى تبنته الثورة البلشفية فى  
روسيا ثم فى الدول الاشتراكية بشرق اوربا ، هذا المذهب  
جعل فن كوريه مثلاً أعلى للواقعية ، ومن هنا تعتمد  
الإعلام الغربى والنقاد تجاهل هذا الفنان الفحل واعطاءه  
مكانة متواضعة فى معظم دراسات تاريخ الفن التى نشرتها  
الدول الغربية خلال القرن العشرين .



## الفن التأثري

في عام ١٩٧٤ احتفلت فرنسا بالعيد المئوي للمدرسة « التأثرية » في الفن . . فأقامت في القصر الكبير ( جران باليه ) في باريس معرضاً شاملاً لأعمال الفنانين الذين شاركوا في تأسيس « التأثرية » والذين اتبعوا أسلوبها في رسمهم ، واستمر هذا المعرض لمدة أربعة أشهر متتالية .

ويرجع تاريخ تأسيس المدرسة التأثرية إلى قيام مجموعة من الفنانين الفرنسيين يوم ١٥ من أبريل عام ١٨٧٤ بإقامة معرض خاص لأعمالهم التي رفضتها اللجان الحكومية الرسمية ، ومنعت عرضها في « صالون باريس » الذي يقام سنوياً . . فاختار هؤلاء المرفوضون ستوديو المصور الفوتوغرافي « نادار » لإقامة معرضهم في مواجهة معرض



« الصالون » الرسمي . وقد شارك في هذا الحدث ٣٠ فناناً من بينهم من يوصفون اليوم بأنهم « رواد » أو « من أساتذة الفن » وتصل أثمان لوحاتهم - عند عرض أحداها للبيع - إلى أرقام خيالية . . أمثال « ديجا » و « سيزان » و « مونيه » و « بيسارو » و « رينوا » و « سيسلى » و « بيرت موريزوت » ، ممن تتسابق المتاحف العالمية اليوم إلى اقتناء لوحاتهم ، كما ينشط المزيفون في تقليدها .

وقبل أن نتابع ما أحدثه هذا المعرض من آثار سنعود قليلاً الى الوراء للتعرف على المقدمات التي مهدت لتجمع هؤلاء الشباب ودفعتهم لإقامة معرضهم في مواجهة « الصالون » الرسمي . .

في عام ١٨٦٣ كانت حملة الفنانين المجددين على الأكاديميين قد بلغت حداً من العنف والشدة ، دفع المسئولين عن « الصالون الرسمي » إلى مزيد من التعصب والتعنت ، واتضح رد الفعل في رفض هيئة التحكيم للصالون في ذلك العام : نحو ٤٠٠٠ لوحة ، مُنعت من العرض ، وكان من بينها لوحات بعض من أصبحوا الآن من أعلام الفن « التأثري » مثل « إدوار مانيه » و « سيزان » و « بيسارو » .

غير أن اصحاب اللوحات المرفوضة لم يدعنوا للأمر ، بل أحدثوا أكبر قدر ممكن من الضجيج والاحتجاج ، حتى جعلوا الامبراطور « نابليون الثالث » يضطر الى اصدار قرار بإقامة صالون آخر للمرفوضين في نفس المكان الذى اقيم فيه الصالون الرسمى ، وكان نص العبارة التى ذكرها القرار هو :

« لنترك الجمهور يحكم على أعمال المرفوضين » .

فى هذا المعرض نالت لوحة « إدوار مانيه » . . « الغداء على العشب » سخط الجمهور المتألق . . وفى صالون عام ١٨٦٥ نالت أيضا لوحته « أوليمبيا » معظم الهجوم والانتقاد . . ومن هنا تجمع حوله شباب الفنانين فى مقهى « جيربوا » الذى كان يقصده أيضا فنانون جماعى « الباربيزون » و « انفليمر » كلما زار أحدهم باريس . . فى هذا المقهى كانت تناقش قضايا الفن والأدب والموسيقى والفلسفة . وكان من بين رواده « إميل زولا » .

وفى ربيع عام ١٨٧٤ عندما أقام « التأثيريون » اول معارضهم ، لم يكن يخطر ببالهم أنهم مقبلون على القيام بدور خطير فى تاريخ فن التصوير الزيتى ، ولم يطلقوا على أنفسهم فى البداية أى أسم . وقد زار معرضهم عدد كبير

من الجمهور والفنانين والنقاد مقابل رسم الدخول ومقداره « فرنك واحد » . ومعظم المشاهدين لم تعجبهم اللوحات وسخروا منها ، كما أن نقاد الفن هاجموا الأعمال التي ضمها المعرض وسفهاها ، وكان نصيب الفنان كلود مونيه من هذا الهجوم كبيراً . .

لوحتة التي عنوانها « تأثر بشروق الشمس » هي التي اعطت الجماعة اسمها ، لأنها جعلت الصحفي « ليروى » ناقد مجلة « شاريفاريه » الهزلية ، يستخدم المقطع الأول من هذا العنوان ومشتقاته في التهكم على اللوحة : تأثر ، يؤثر فهو مؤثر ، تأثيراً !! وفي نهاية مقاله الهجومى أطلق على المعرض إسم « معرض التأثيرين » . . بعد ذلك اعتبر هذا هو اسم المعرض وأطلقوا على أنفسهم اسم « جماعة التأثيرين » وضار عام ١٨٧٤ هو تاريخ ميلادها .

لكن المشاركين في هذا المعرض لم يبدأوا فنهم التأثرى في ذلك العام ( ١٨٧٤ ) ، في واقع الأمر تمتد بدايتهم الى عشرين عاماً سابقة على تكوين جماعتهم ، كان كل منهم يعد نفسه خلالها لهذا المستقبل التأثرى في تردد شديد وبيطء ، وهو يكون رؤيته الخاصة به محاولاً التخلص من التقاليد الفنية السائدة . .

لم يكونوا بعيدين عن تأثير الأجيال السابقة أمثال « أنجر » و « ديلا كروا » و « كوروه » و « كوربيه » وإنما شاركوا في الصراع بين هؤلاء بالمواقف والأراء . . . وفي هذا المناخ كَوَّن الجيل الجديد أفكاره الفنية . . . وكانوا على صلة ببعضهم البعض ، فهم من جيل واحد ، كلهم ولدوا فيما بين عامى ١٨٣٠ و ١٨٤٠ ، وقد وصلوا إلى باريس بعد عام ١٨٥٥ ، تلقوا دروسهم فى « اكاديمية سويسرا » أو مرسوم « جليير » . . . واستهوتهم دعوة « الخروج الى الطبيعة » فتزحوا إلى غابة « فونتينبلو » ليرسموا لوحاتهم فى الهواء الطلق . . . ثم اتجه معظمهم إلى مصب نهر السين وشاطئ « المانش » ، فوصلوا إلى المشهد الذى يمتلىء بالضياء وحده بغير مزاحم أو دخيل أمام البحر والسماء .

وفىما بين عامى ١٨٧٤ و ١٨٨٦ نظم التأثيريون ثمانية معارض ، وما أن حل عام ١٨٨٠ حتى كانت الجماعة قد استنفدت أهدافها وتفككت ، وراح كل فنانٍ من روادها فى طريق مستقل جديد ، وإن حافظ ثلاثة منهم على طريق الفن التأثيرى حتى نهاية حياتهم ، هم « سيسلى » و « بيسارو » و « مونيه » .



## هل نشأت التأثيرية في فرنسا ؟

لم تعترف فرنسا بفنانيتها « التأثيرين » إلا بعد أكثر من ربع قرن من قيام جماعتهم ، وبعد أكثر من عشر سنوات على تفرقها . . وبرغم هذا الموقف القديم ، فإنها تقدم أعمالهم اليوم في مبنى خاص هو متحف « جى دى بوم »<sup>(١)</sup> بحدائق « التويلرى » الذى يتبع إدارياً متحف « اللوفر » بباريس . . كما احتفلت في مهرجان كبير بالذكرى المئوية لمعرضهم الأول .

وقد نشر « فرانسيس جوردان » تحت عنوان « عشرون عاما من الفن العظيم ، أودروس في الحماسة » مجموعة من اللوحات التى حصلت على الجوائز الرسمية في فرنسا خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، ثم الحق بالكتاب قائمة بأسماء الفنانين الفرنسيين الذين عاشوا في الفترة نفسها ، ولم يحصلوا على أى جوائز ، ولم تعترف بهم الدوائر الرسمية ، وتضم القائمة أسماء : « ديجا » و « سيسلى » و « بيسارو » و « ماتيس » و « جورج رووه » و « دوفى » و « سيزان » و « مونيه » و « رينوار » و « روسو » و « جوجان » و « تولوز لوتريك » و « بونار » . هؤلاء هم الذين عاش فنه بعد عصرهم ، في حين أن مجموعة

لوحات الرسامين الأكاديميين - أصحاب الحظوة والرعاية  
والجوائز - لا تعدو أن تكون أكداً من الادعاء المتغطرس  
والتفاهة المتعجرفة والرياء المتخم . فبينها لوحات تاريخية  
مقبضة وإلى جانبها بعض مناظر بهيجة ولكن من طراز  
متخلف ، إذ تمثل جنوداً يرفعون أيديهم بالتحية ببسالة ،  
ونساء عاريات يبدو لحمهن ناعماً أملس كالبلوطة ،  
ووجوها لشخصيات مؤدبة تصور ساسة يسيل الاعتزاز  
بمناصبهم من جميع مسام جلدهم ، ورجالاً وقورين  
ملتحنين تلاطفهم عرائس الشعر والأدب من فتيات ملهى  
« المولان روج » ، وهوريات خجولات ، وقديسين  
مصلوبين تزينوا للاستشهاد في أحد صالونات التجميل ! !

كما يذكر تاريخ الفن أن هناك صيحة تشبه صيحات  
الحرب اطلقت عام ١٨٩٣ - أى بعد ١٩ عاماً من قيام  
جماعة التأثيرين - تقول : « لا بد من تدهور خلقى عظيم  
حتى تقبل الدولة هذا النحو من القذارة . . ! ! »

وكان صاحب هذه الصيحة عضواً من أعضاء أكاديمية  
الفنون الجميلة ويدعى « جيروم » ، وكان هدفه هو إخراج  
الحكومة الفرنسية ومنعها من قبول تركة هائلة أوصى بها  
رجل ثرى يسمى « كايوت » وكانت التركة تتكون من ٦٥

لوحة من إنتاج الحركة التأثرية . وكان الرجل الغنى قد حرص على شرائها قبل وفاته . . .

وقد ترددت الحكومة الفرنسية طويلاً ، قبل أن تصدر قرارها في أمر هذه الهدية ، وأخيراً استقر قرارها على قبول ٤٠ لوحة فقط من الخمس والستين التي تتكون منها التركية ، وكان من بين اللوحات المرفوضة أعمال للفنانين « سيزان » و « مونيه » و « مانيه » و « بيسارو » و « رينوا » و « سيسلى » . . . وهذه اللوحات الخمس والعشرين التي رفضت تقدر قيمتها اليوم بملايين الجنيهات .

ويقول مؤرخ الفن الأمريكى « ج . ريولد » فى كتابه عن تاريخ « الفن التأثرى » : إن الفنانين الفرنسيين العباقرة فى فرنسا قد تعرضوا خلال الفترة التالية لعام ١٨٧٠ لهجوم عنيف شرس من الصحافة الفرنسية الفاسدة والخائفة . . . وقد انتقلت عدوى هذه الحملة إلى امريكا ، فوصفت إحدى الصحف التى تصدر فى الولايات المتحدة ، لوحات المناظر الطبيعية التى رسمها التأثريون بأنها : « شيوعية متجسدة تحت الراية الحمراء » . . . !

وقد نتج عن هذا الاضطهاد أن اتجه معظم التأثريين إلى الهجرة بعيداً عن باريس وإلى خارج فرنسا فى وقت من

الأوقات . . الفنان « مونييه » سافر إلى اسبانيا . .  
و « بيسارو » إلى انجلترا ، « رينوار » إلى الجزائر ،  
و « سيسلي » و « مونييه » إلى هولندا وإيطاليا وانجلترا ثم  
اسكندنافيا ، و « ديغا » إلى نيو أورليانز ، و « جوجان »  
إلى تاهيتي ، حتى « سيزان » اعتكف فترات طويلة في  
ضاحية « بروفانس » . . . وهكذا . . .

ومع هذا فقد استطاع الفن الفرنسي أن يحتل معظم  
صفحات تاريخ الفن الحديث من بداية القرن التاسع عشر  
حتى منتصف القرن العشرين . وقد تمكنت الدعاية  
الواسعة ، متضامنة مع حماس ونشاط الفنانين الفرنسيين ثم  
الفنانين غير الفرنسيين من « مدرسة باريس الفنية » ، من  
أن يفرضوا أفكارهم حول الفن ، وأساليبهم في الرسم ،  
كقادة ورواد ، على حين لم يتمكن فنانون الدول الأوروبية  
الأخرى - إلا في حالات قليلة - من أن يتدعوا جديداً وأن  
يضيفوا فصولاً محدودة إلى تاريخ الفن الحديث .

ثار هؤلاء الفنانون الشباب على القواعد والقيود التي  
تفرضها « الكلاسيكية الجديدة » على أتباعها وتلزمهم  
تطبيقها ، وكان للفن عرش سيده « دافيد » وقد اعتلاه من  
بعده « جرو » ثم « آنجر » الذي كان يؤمن بالخطوط إيماناً



راسخاً ويعتبرها قادرة وحدها على اعطاء الإحساس بالاستدارة والحجم دون إفراط في التظليل أو التلوين ، وقد رسم لوحات عديدة تثبت وجهة نظره ، ولكن دكتاتورية « اكاديمية الفنون الجميلة » وتعت أعضائها كانا كفيلين بدفع الفنانين المعارضين إلى إثارة أكبر ضجيج ممكن ضدها لكي يسترعوا الانظار الى فنهم ويشبتوا للجماهير- المتابعة بحماس وشغف لما يدور في المجال الفني - أن مذاهبهم الفنية الجديدة أقدر على التعبير عن روح العصر من فن « دافيد » و « آنجر » .

بدأت الثورة على الكلاسيكية الجديدة في شكل « الرومانتيكية » التي وضعت الألوان في مرتبة أعلى من الخطوط وأنزلت الموضوع الكلاسيكي النبيل إلى الأرض ليعبر عن حكايات وأحداث . .

أما الثورة الثانية على « الكلاسيكية الجديدة » فقد اتخذت شكل « الطبيعية » ثم « الواقعية » التي تزعمها « جوستاف كوربيه » .

أما الثورة الثالثة فهي ثورة التأثيرين . . وقد لعب دور همزة الوصل بين الواقعية والتأثرية الفنان إدوار مانيه ، فقد سار هذا الفنان في نفس الاتجاه الواقعي مصوراً حياة

الارستقراطية الفرنسية وتبذلها ، ومن أشهر لوحاته « الغداء على العشب » التي تصور سيدين بالملابس الكاملة للرجال في ذلك العصر ، مع امرأتين عاريتين على العشب وسط الأشجار ، يتجاذبون أطراف الحديق . وقد اعتبرها الرسميون « لوحة وقحة » ووصفها الامبراطور « بالفحش والتهتك » .

وفي لوحة « أوليمبيا » يصور إحدى بنات الليل في باريس ترقد عارية ، على حين تحمل إليها خادمتها باقة من الزهور عليها بطاقة إهداء من أحد عشاقها الأرستقراطيين بالطبع . . وقد بلغ من حدة الاستنكار لهذه اللوحة الأخيرة ، أن اضطرت الحكومة إلى تعيين حراسة مشددة عليها عند عرضها في « الصالون » عام ١٨٦٥ ، لحمايتها من المتزمتين الذين عزموا على تدميرها .

وهكذا اتجهت الواقعية إلى تصوير الفقراء وعامة الشعب في واقعهم البسيط ، عند « كوربيه » وإلى تصوير الارستقراطية بعد تعريتها من الزيف ، عند « إدوار مانيه » . .

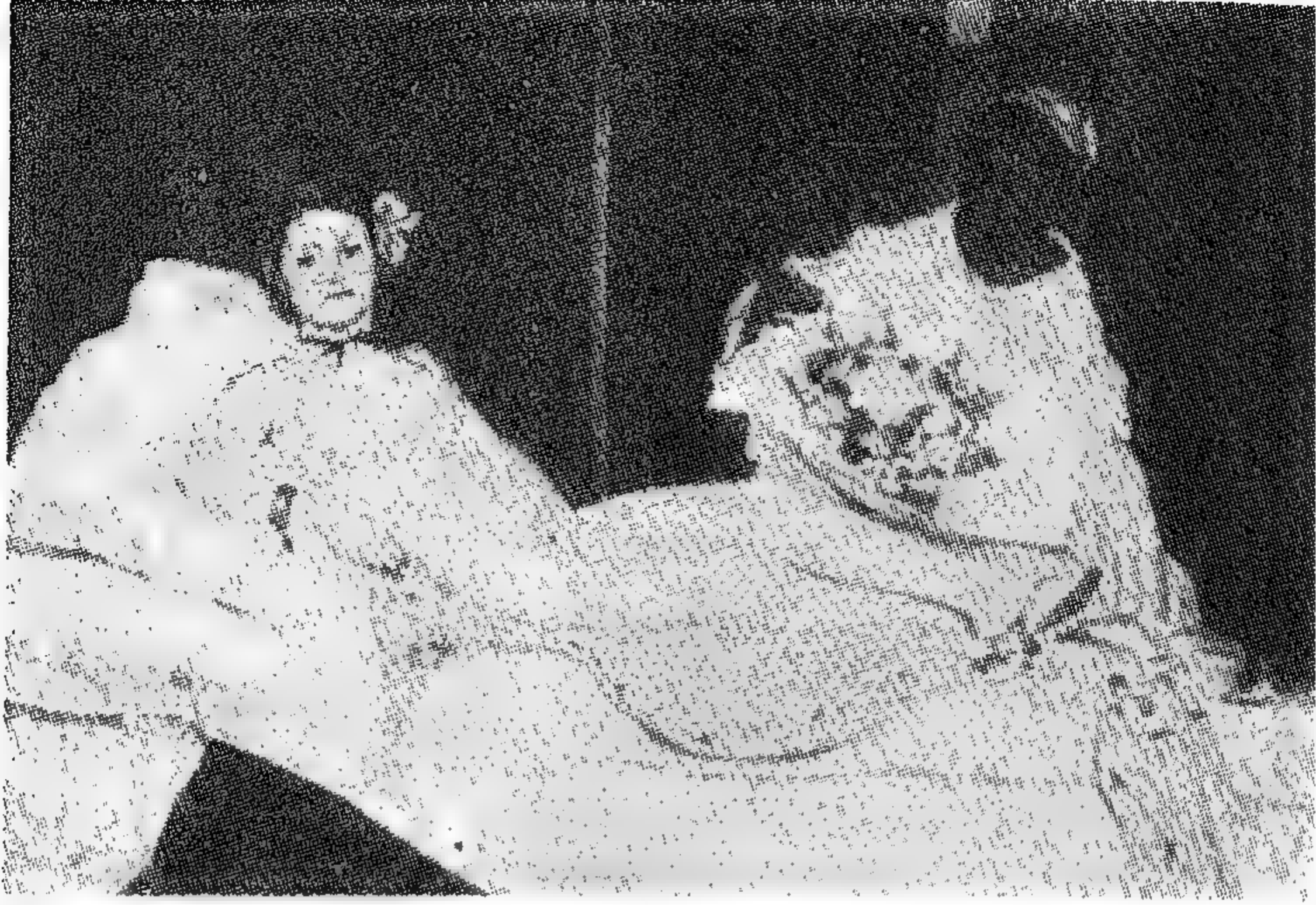
ويعتبر فن « إدوار مانيه » حلقة الاتصال بين الفن

الواقعي و « الفن التأثري » وقد شارك في نشاط التأثرين وجرب أسلوبهم في الرسم والتلوين في عدد من اللوحات في آواخر حياته .

### ما قبل التأثرية

إن النظرة الشاملة إلى الأعمال الفنية الأوربية خلال القرن التاسع عشر في تسلسلها ، تجعلنا نكتشف بسهولة أن « الفن التأثري » في بداياته الأولى قد ظهر في انجلترا ، قبل قيام جماعة « التأثرين » بنصف قرن أو أكثر . . . ويذكر تاريخ الفن في بعض المواقع أن عدداً كبيراً من الفنانين الفرنسيين الذين تمردوا على الفن الرسمي ، قد سافروا إلى لندن خصيصاً لكي يشاهدوا لوحات طلائع الفن التأثري الذي توصل الانجليز إلى معظم خصائصه قبل أن يضع له الفرنسيون أسس نظرية وفق قواعد علمية ثابتة .

كان الفنانان الانجليزيان « جون كونستابل » و « تيرنر » هما اللذين إتجها إلى رسم المناظر الطبيعية ، وكانا أول من جعلها موضوعاً مستقلاً في اللوحات الفنية بعد أن كانت تستخدم كخلفيات للموضوعات



لوحة : « أوليمبيا » للفنان « ادوار مانيه » ( ١٨٣٢ - ١٨٨٣ ) ، رسمها عام ١٨٦٥ بألوان زيتية على قماش ، ومعرضة بمتحف التاترين بباريس ( متحف أورساي ) .

الكلاسيكية ، وإذا رسمت مستقلة كانت تبدو زخرفية أقرب الى الديكور المسرحي .

ولعل جون كونستابل ( ١٧٧٦ - ١٨٣٧ ) هو أهمها واعمقها أثرا على الفنانين الفرنسيين ، كأوضح نموذج « لبداية التأثرية » أو « ما قبل التأثرية » أو كرائد لمدرسة « الخروج الى الطبيعة » . رغم انه يوضع عادة ضمن الرومانتيكين لانه عاش في عصرهم .



كما أن نشاط أعضاء جماعتي « باربيرون وانفلير » هو الذي مهّد الطريق لظهور المدرسة التأثرية . . فقد كانوا يجتمعون مع شباب الفنانين في مقاهي باريس ، ويناقشونهم في مختلف القضايا الفنية . وكانت دعوتهم للأجيال التالية تتلخص في النداء الذي يقول « يجب الذهاب إلى الحقول ، فإن ربة الوحى في الغابات » . . على حين كان رجال « الصالون الرسمى » والمهيمنون على الأكاديمية يستهزئون بهم باعتبارهم لا يحققون « الأناقة » في لوحاتهم .

## الفنان اليابانى « هوكو ساي »

( ١٧٦٠ - ١٨٤٩ )

قبل أن نسترسل في التعرف على أسلوب الفن التأثرى ونجومه في اوربا ، نتوقف قليلاً أمام الفنان اليابانى الذى شارك - دون قصد - في تدعيم الثورة الثالثة على الفن الكلاسيكى الفرنسى عندما عُرضت رسومه المطبوعة في باريس ضمن السلع اليابانية في المعرض العالمى الذى اقيم عام ١٨٦٧ .

إنه الفنان « هوكساي » الذي تجاوزت شهرته حدود  
وطنه واستند إليها شباب الفنانين الفرنسيين في تمردهم على  
القواعد المدرسية في فن الرسم ، وكانت أحد المبررات في  
تغيير المفاهيم الجمالية .

ولد « هوكساي » من عائلة فقيرة ، وقضى عمره  
الطويل منغمساً في الرسم حيث سجل معظم مشاهد الحياة  
الصاخبة التي عاصرها ، في الشوارع والمسارح والموانئ وفي  
الريف وعلى ضفاف الأنهار .

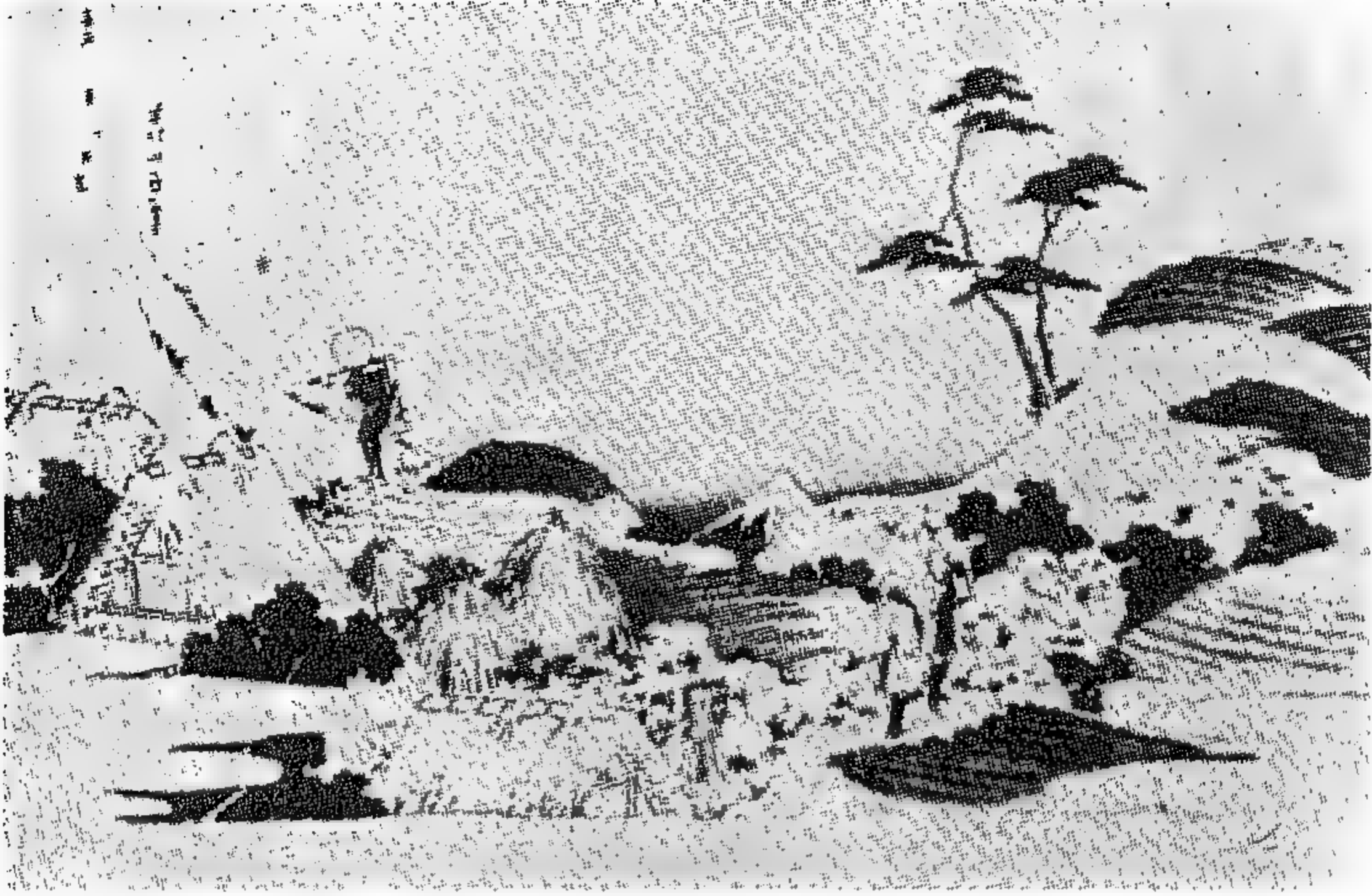
لا يكاد يشغله من الحياة إلا أن يصور ايقاعها  
ورشاقتها وعنّف حركتها في الأشكال الطبيعية المختلفة ،  
وخاصة الإنسان في عمله اليومي وكفاحه المتواصل .

لكن الفنان المعروف عالمياً باسم « هوكساي » لم يولد  
بهذا الاسم ، ولا كان هذا هو اسمه عندما مات . . فقد  
استخدم خلال حياته مالا يقل عن ثلاثين اسماً مختلفاً عند  
التوقيع على لوحاته . . وعاش في محراب الفن حياة امتدت  
إلى التاسعة والثمانين ، فقد ولد عام ١٧٦٠ وتوفي سنة  
١٨٤٩ .

إن العدد الكبير من الأسماء التي يوقع بها الفنان على لوحاته أمر غير مألوف حتى في اليابان لأنه من المعتاد أن يتخذ أمثال هذا الفنان أربعة أو خمسة أسماء على الأكثر خلال حياته . . وإذا أضفنا إلى هذا الرقم رقماً غريباً آخر ، هو أن « هوكوساي » قد سكن في حوالي ٩٠ منزلاً - كما يقال - سواء في وقت واحد أو على مدى حياته . فإننا نستطيع أن نستنتج مدى ما كان في شخصيته من قلق وتبدل مستمر وعدم استقرار ، ولأدركنا أيضاً أحد الجوانب النفسية لهذا الفنان المتوتر .

ولقد كانت « هوكوساي » طبائع غريبة ، تشكل في النهاية شخصية فذة وغير عادية ، وهي طباع تعتبر شاذة حتى بين الفنانين الأوروبيين ، فإذا أخذنا في الاعتبار أنه فنان ياباني ، عاش في وطن وفي زمن لم تكن الرومانسية أو البوهيمية قد عُرفت بعد ، ولا كانت أمثال هذه الطباع الشاذة مقبولة أو مستساغة ، لأدركنا مدى غرابة سلوكه عموماً .

صحيح أنه لم تصلنا مجموعة كافية من الحقائق والتفاصيل التي نتعرف من خلالها على سيرة حياته بشكل منظم متكامل ، إلا أن الحكايات التي بقيت عنه تظهره في



لوحة « حقول الربيع في شيمو بالقرب من طوكيو » للفنان  
الياباني « هوكوساي » ( ١٧٦٠ - ١٨٤٩ ) طباعة ملونة  
بالحفر على الخشب من كتاب « ٣٦ منظراً لجبل فوجي »  
المرسوم عام ١٨٣٠ ، الصورة عن النسخة المحفوظة  
بالمتحف البريطاني بلندن .

مظهر الرجل العنيد الذي لا يأبه برأى الناس في سلوكه . .  
منهمكاً إلى أقصى حد في فنه . . قانعاً بحياته الخشنة  
وبمستوى معيشته المنخفض . . منهمكاً إلى أقصى حد في  
فنه . . لا يبدي عناية بمظهره أو اهتماماً برأى الآخرين في  
هذا المظهر .

لقد عُرف عنه أيضاً أنه لم يثق في أحد ، ولم يعرف  
الراحة أو الاستقرار أبداً ، وكان متوجساً متحوطاً من

الطعام والشراب الذى يُقدم إليه حتى من أقرب الناس إليه ، مع استهتار شديد فى تصرفاته التى اتسمت بالعدوانية .. مضافاً إلى كل هذا حساسية مفرطة مع كبرياء واعتداد شديد بنفسه وبفنه .

وطيلة حياته لم يعبأ بالمال ولم يحرص على مصالحه الشخصية ، كما لم يكن موفقاً فى حياته الزوجية ، وأنا لا نكاد نعرف شيئاً عن زوجتيه اللتين ارتبط بهما سوى أنه انفصل عنها كليهما .. كما كان أولاده وأحفاده مصدرراً لقلقه وخيبة أمله فيهم .. ولقد تسبب أحد أحفاده فى خلق المشاكل والمتاعب له مما اضطره إلى الابتعاد عن العاصمة لمدة عامين .. كتب خلالها مجموعة من الرسائل تفيض ألماً وأسى .. ولم يشذ عن هذا النسل الفاسد سوى إحدى بناته التى كانت رسامة موهوبة ، وبقيت على إخلاصها لأبيها فتولت العناية به فى شيخوخته .

### **فنان الطبقات الشعبية**

ولد « هوكوساى » على مشارف مدينة « ايدو » ( طوكيو حالياً ) فى منطقة تسمى « كاتسوشيكا » وقد أطلق على نفسه فى بداية حياته الفنية اسم « فلاح من



كاتسوشيكا . . . وفي طفولته عاش في كنف عائلة تحترف صناعة المرايا ، ويقال أنه في هذه الفترة أظهر ميلاً إلى فن النحت ، ثم عمل بعد ذلك في مكتبة متجولة ، ومن هنا بدأ اهتمامه بالرسم حيث كان ينثق وقته في تأمل ودراسة رسوم الكتب التي أثارت إعجابه وشغفه ، ولكن موهبته الحقيقية كرسام لم تظهر الا عندما بلغ التاسعة عشرة ، في تلك السن اصبح تلميذا لفنان يدعى « كاتسو كاوا شانشو » . وعند هذا الفنان تعلم كيف يحفر رسومه على الخشب ليطبعتها بالألوان . . . لقد كان أستاذه « شانشو » من أعظم فنانى ذلك العصر ، ولقّن « هوكوساى » فنون طبع الصور . . . وتميزت مدرسته بالبراعة الشديدة في إظهار التعبيرات الدرامية على وجوه الممثلين الذين يرسمهم .

لقد كان « هوكوساى » ينتمى إلى الطبقة الدنيا ، فكان من الطبيعى أن يتدرب على أعمال الرسم التى يقبل عليها أبناء طبقته ، وكان يطلق على هذه المدرسة اسم « عالم العوام » وهى مدرسة فنية لم تنشأ إلا فى القرن السابع عشر ، وقد اطلقت عليها هذه التسمية لأن فنانها كانوا يصورون مشاهد الحياة اليومية العابرة فى العاصمة

ويسجلون أحداثها ، ويملأون لوحاتهم بصور المهرجين والمومسات والممثلين والمصارعين ودهماء المدينة ، وكان أتباع هذه المدرسة متفقيين في أسلوب الرسم بحيث يعبرون عن حياة الطبقات الشعبية بطريقة واقعية ، وكان أسلوبهم يعتبر سوقياً من وجهة نظر الارستقراطيين الأثرياء الذين تربوا على تذوق اعمال الفن الكلاسيكى التى تنتمى فى أصولها التاريخية إلى الفن الصينى القديم .

وهكذا بدأ « هوكوساى » حياته الفنية باتباع أسلوب « عالم العوام » التقليدى ، فرسم ونفذ على الخشب لوحات للطباعة الملونة تصور الممثلين على « مسرح الشعب » الذى كان يتمتع بجماهيرية واسعة ، ثم رسوماً أخرى للروايات الرخيصة التى كانت تكتب لأنصاف الأميين فى ذلك الحين .

ولقد تفوق « هوكوساى » فى دراسته وأظهر موهبة عظيمة جعلت أستاذه « شانشو » يدعوه بعد عام واحد من التحاقه بمدرسته إلى المشاركة فى وضع رسوم كتاب أصدره ويضم صوراً للممثلين المشهورين ، وقد وقع الفنان الشاب رسومه تلك باسم « كاتسوكا واشنرو » . وهو الاسم الذى استخدمه « هوكوساى » فى توقيع اعماله على مدى خمسة عشر عاماً هى السنوات التى قضاهما فى انتاج

الصور الشخصية للممثلين والرسوم التوضيحية للروايات الشعبية .

في تلك الفترة عهد اليه المساهمة في ترميم هيكل المعبد الكبير في « نكو » غير ان انتقاده ، لصور الرسام المشرف على العمل أدى الى طرده والاستغناء عن خدماته .

وفي عام ١٨٩٥ انشق « هوكوساي » على أستاذه والتحق بمدرسم أستاذ آخر . . ورغم أن السبب في هذا الخلاف ليس واضحاً لنا إلا أنه يشاع أن « شانبشو » تشاجر معه عندما عرف أنه يدرس سرا أسلوب مدرسة فنية أخرى تسمى مدرسة « كانو » .

وفي خلال السنوات العشر الأولى من القرن الماضي قام بتزيين كتابات الروائي الشعبي « باكين » بالصور والرسوم ، وقد نجحت هذه الكتب نجاحاً كبيراً . . إلا أنه ما لبث أن تشاجر مع المؤلف الذي يُقال إنه غضب عندما سمع أن رواياته تحظى بإقبال القراء بسبب رسوم « هوكوساي » . . وهكذا وضع حداً للمشاركة المربحة بينهما .

وهكذا انتقل الفنان من مدرسة فنية إلى أخرى حيث لم

يكن يقتنع بأى من الفنانين الذين عمل معهم . . واتجه  
بأبصاره إلى الغرب عندما شدَّ انتباهه فن الطباعة  
باللوحات المحفورة على النحاس ( اتشنج ) ، وهو فن  
وصل الى اليابان في ذلك العهد فقط ، لقد فتحت هذه  
اللوحات من فن « الجرافيك » الغربى طريقاً جديداً أمامه  
ونبهته إلى المنظور الهندسى بمعناه العلمى والظلال الواقعية  
والتمثيل الدقيق للطبيعة ، وكلها لم تكن معروفة في  
اليابان ، فكان هذا الأسلوب الفنى الذى يصور الحياة  
الحافلة بالأشكال المتنوعة ، هو الذى فتح أمام عيني الفنان  
اليابانى طريقاً جديداً جذاباً . . فى نفس الوقت الذى اندفع  
فيه الفنانون الفرنسيون إلى الاساليب الزخرفية اليابانية  
هربا من الواقعية .

وتعتمد سمعة « هوكوساى » فى العالم الغربى على  
اللوحات التى أنجزها مرسومة بالريشة ، وكذلك اللوحات  
المطبوعة بالألوان بواسطة « الكلاشيقات » الخشبية  
المحفورة يدوياً ، والتى نسخت عن تصميماته الأصلية  
ونشرت على شكل مجموعات مستقلة أو كتب مصورة . أما  
لوحاته الأصلية الرائعة فلم تكن فى متناول يد أحد خارج  
اليابان . . ومع هذا تعتبر الاسكتشات البسيطة المرسومة

بالريشة أعمالاً معبرة تماماً عن شخصيته الفنية ومفاهيمه الاجتماعية وموقفه الطبقي . . إنها تعيد إلى أذهاننا أعمال أساتذة فن الرسم القدامى في الغرب أمثال « رمبرانت » و « جويا » .

وهذه اللوحات المرسومة بالخطوط تتجلى فيها المقدرة الفطرية عند فناني الشرق الأقصى على الرسم الدقيق المعبر والممثل للعناصر الأصلية في الفن الياباني . . فهي لا تمثل الواقع بطريقة حرفية ولكنها تسحر المشاهد بما فيها من حيوية وبراعة تظهر فيما تتركه آثار حركة ريشة الرسام على السطح .

إن معظم كتب « هوكوساي » تضم لوحات منفذة للطباعة نقلاً عن رسومه الأصلية . . وأشهرها هي مجموعة « متفرقات » أو « اسكتشات من الحياة » ، وهي تضم خمسة عشر جزءاً يتضح فيها مدى مهارته وتفوقه ، لأنها تبرز براعته في رسم أي شيء . . بل كل شيء من الحشرة إلى الماموث وحتى الأطياف والخيالات ، وهو يذكرنا بما أنجزه « جويا » من مجموعات مشابهة بأسلوب فن الحفر على الزنك للطباعة .



## اسلوب الفن اليابانى

تأثر الفن اليابانى عند ظهوره فى القرنين السابع والثامن للميلاد بالفن الصينى الذى كان متألقا فى ذلك التاريخ . . . وقد ظل الصراع بين المميزات المحلية والمميزات الصينية طوال تاريخ الفن اليابانى وخاصة فى القرون الثلاثة الأخيرة ، يسيطر أحدهما مرة ويتغلب الآخر مرة أخرى .

ان الاهتمام الشديد بالخطوط فى اللوحة المرسومة يرجع فى أصله إلى الصين ، ففى بلاد الشرق الأقصى حيث تقتضى أصول الكتابة مهارة خاصة فى استعمال الريشة ، نجد ان تذوق الخطوط والرسم الحر هو أحد أركان المفهوم الجمالى عند مشاهدى اللوحات الفنية . . . ومن هنا نجد أول ميزة يتميز بها الفن اليابانى ، وهو الاهتمام بالخط ، ليس لدقة ما يصوره من أشكال فى الطبيعة وإنما لما تحققه الريشة من حيوية نتيجة لضربات المتنوعة التى تؤدى إلى تنعيم فى سمك الخط ونحافته وثقل الحبر وخفته ، مع توظيف هذه التنوعات طبقا لمتطلبات الشكل . . . هذا مع جعل الفراغات الخالية من الرسم والمساحات التى تحددها الخطوط جميلة معبرة ، لها حيوتها وأهميتها تماما كالأجزاء المرسومة .

أما الألوان فهي أيضا لا يُقاس جمالها بقدر مطابقتها  
للألوان الواقعية ، وإنما بقدر ما فيها من تنعيم وبراعة في  
التدرج والتداخل مع التركيز على قيمتها في علاقتها ببعضها  
البعض . . إنها تبهج المشاهد بما فيها من مهارة ومقدرة  
لدى الرسام تظهر من خلال الأثر الصريح الذي تتركه  
شعيرات الفرجون عند ملامستها لسطح اللوحة معبرة عن  
حركات الرسام الواثقة السريعة والموظفة لتأكيد مواطن  
القوة وأماكن التلاشى .

أما العناصر اليابانية الأصيلة فهي تتمثل في حيوية  
الرسم وقوة تعبيره مع ميل إلى جانب الكاريكاتير  
الفكاهي . .

هذا بالإضافة إلى العناصر الزخرفية واستخدامها بما  
يتمشى مع الطابع المحلي الياباني وهذه العناصر تنتمي إلى  
مقدرة فطرية عند اليابانيين تتجلى في صبرهم الشديد عند  
الاضطلاع بالأعمال الدقيقة ، وهو صبر تتطلبه الزخارف  
الدقيقة المنغمة وما فيها من تحويرات بارعة للأشكال  
الطبيعية حولتها إلى أشكال تقليدية بسيطة شاع استخدامها  
وميزت الرسم الياباني عن غيره من رسوم بلاد الشرق  
الأقصى .

أما « فن الحفر على الخشب للطباعة » فقد فرض درجة أعلى من البساطة حيث أن عملية الطباعة « بالكلاشيهات » الخشبية تجبر الرسام على حفر ما حول خطوطه بحيث تكون بارزة على السطح الخشبي ، ولهذا تكون هذه الخطوط قوية ونخشنة حتى يمكن طبع عدد كبير من الصور عن اللوح الواحد . . أما ألواح الألوان فينفذ الفنان لوحاً لكل لون بحيث يجعل المساحات التي ستطبع بارزة ويحفر ما حولها ، ومن هنا يتحتم أن تكون مساحات كل لون عريضة تتلخص فيها كل المناطق التي ستُصبغ باللون الواحد الذي يظهر في النهاية كسطح متجانس .

وهكذا كان سُمك الخطوط وعرض المساحات الملونة وبساطة السطوح التي يفرضها التصميم ، تؤدي بالضرورة إلى نوع من البساطة يتعذر معها إبراز أى تفاصيل واقعية .

وهكذا نجد أن الموضوع الذي يتناوله الرسام لا يفرض نفسه أبداً على الفنانين اليابانيين ، وإنما احتلت الجوانب الجمالية في العمل الفني ذاته مكانة الموضوع عند الفنانين الأوربيين . . هذه الجماليات الذاتية أعطت للرسام حرية استقطاع المشهد أو الأشكال التي يرسمها

دون التقيد بشروط التكوين التقليدي في الغرب ، فالفنان الياباني قد يستقطع جزءاً من شجرة أو بيت أو أى عنصر ولا تظهر بقية هذا العنصر وإنما تختفى وراء الإطار . . . والشرط الوحيد في تكوين الرسوم اليابانية هو أن تكون متكاملة في ذاتها ، وللفنان مطلق الحرية في اتباع التنظيم الذي يحقق هذا التكامل .

ونتيجة لكل هذا مع عدم الالتزام بالواقعية أو استخدام المنظور الهندسى أو التظليل - وهى العناصر المألوفة فى الفن الغربى - فإن النتيجة هى لوحات مذهشة تحقق ببساطتها مكانة وسطاً بين محاكاة الطبيعة والتجريد فى الشكل واللون .

### **فن « هوكوساى »**

عندما بلغ « هوكوساى » طور الرجولة كان قد برهن على استقلاله الذهنى سواء فى فنه أو فى طريقة حياته ، فقد رفض الخضوع لتقاليد مدرسة فنية واحدة ، وجرب أساليب المدارس الأخرى سواء كانت تقليدية أو أكاديمية وكانت تواجهه تلك المشكلة التى يعانى منها من كان يتمنى إلى مثل طبقته ، وهى تعذر مشاهدة ودراسة روائع

اللوحات السابقة ، التي إذا أتيح له أن يراها فلن يكون ذلك إلا في نسخ مطبوعة بأسلوب الحفر على الخشب بعد أن قام بنقلها فنان عن آخر قد يصل عددهم إلى ثلاثة أو أربعة .

لقد أدى شغفه إلى التعرف على الأساليب المختلفة إلى نوع من تداخل هذه الأساليب في أعماله مما جعل الفنانين المتمسكين بوحدة الأسلوب من معاصرة إلى رفض أعماله ومهاجمتها . . . الا أن الفنانين الاوربيين الذين كانوا في ذلك الوقت يجهلون الفروق الطفيفة بين الاساليب اليابانية والصينية المختلفة لم يلحظوا هذا المزيج ولم يستنكروه .

ولكن هذه الفترة التجريبية في فن « هوكوساى » انتهت عام ١٨١٤ عندما توجها بمجموعته الرائعة من الصور المطبوعة التي أطلق عليها اسم « اسكتشات من الحياة » . . . وفي هذه المجموعة كان الأسلوب الذاق لهذا الفنان قد تبلور وراح ينضج شيئاً فشيئاً حتى اكتسب مذاقه وثرأه الخاص ولكن دون أن يتغير جوهره النابض بالحياة والقوة من الخطوط مع الالوان البسيطة المعبرة .

لقد كان « هوكوساى » معاصراً « لجويا » وهناك الكثير من أوجه الشبه بينهما ، وخاصة في ممارسة أكثر من



أسلوب فنى ، والقدرة الخارقة على العمل المتواصل ، والطباع الحادة المثيرة للاندحاش مع اندفاع شديد نحو إشباع ملذات الحياة دون الالتفات للتقاليد الاجتماعية ، ورغم هذا التشابه فإن ظروف الفنان اليابانى كانت أشد قسوة من ظروف زميله الاسبانى ، فالتقاليد فى الشرق الأقصى لها قبضة قاسية ، وللمهارة اليدوية وزن مبالغ فيه ، بينما هو لم يتبع أياً من الأساليب المتوارثة التى تنقل بينها دون أن يستقر على أى منها .

صحيح أن معظم العباقرة يميلون إلى المبالغة فى كل شىء ولكن « هوكوساى » كان أكثر جرأة وشذوذاً من جميع العباقرة ، وكان بين الأسماء الفنية التى استخدمها خلال شبابه عند التوقيع على لوحاته اسم « هوكوساى المجنون بالرسم » أمّا فى شيخوخته فقد استخدم توقيعاً آخر هو « الشيخ المجنون بالرسم » .

لقد كانت تصرفاته غير عادية ، كما لم يكن فنه مألوفاً ، هذا فى وقت لم يكن معاصروه قادرين على فهمه . . إلا أنه لم يلبث أن أصبح معروفاً ومحبوفاً إلى الدرجة التى وضعت له بين أكثر الفنانين شهرة وشعبية عند الأجيال التالية .

وقد تحققت سمعة « هوكوساى » خارج اليابان من

المجموعات المتتالية التي طُبعت من لوحاته الملونة وخاصة المناظر الطبيعية ورسومه للطيور والزهور . . . وهي تجمع بتوفيق بالغ بين العنصر الصيني المتمثل في الاهتمام بالخطوط والفراغات من ناحية ، ومميزات الفن الياباني المتمثلة في التعبير عن الحركات النشيطة ، والاهتمام بالسرد القصصى والفكاهة ، بالإضافة إلى الزخرفة البديعة . . . من الناحية الأخرى .

وقد استقبلت هذه الصور المطبوعة - بما تتميز به أشكالها من ألوان غير واقعية - استقبالا حاراً في الغرب فحظيت بإعجاب واسع ، وخاصة لدى الفنانين الذين كانوا لا يقنعون بالرسم الذي لا يتجاوز محاكاة الطبيعة .

وبالطبع لا يقتصر السبب في هذا النجاح على المميزات العامة للفن الياباني ، ولا إلى مهارته وبراعته الفائقة في صناعته ، وإنما يتعدى ذلك إلى روح التعاطف مع الإنسان في أعماله والتي تمثل فلسفته المتجسدة دائماً في رسومه . . . حتى أننا لا نجد إلا عدداً محدوداً من اللوحات للمناظر الطبيعية التي تخلو من الناس ، فالمألوف في فنه هو أن نرى الإنسان في كفاحه اليومي وفي لحظات استمتاعه أو أوقات مواجهته للخطر . . . أمّا الفكاهة في رسوم

« هوكوساى » فهى ترتفع بقدرته على ملاحظة البشر وانتقاء ما يرسمه منهم إلى مرتبة فوق المستوى التقريرى ، فتمس أفئدة المشاهدين وتنتزع إعجابهم .

### **المناظر الطبيعية منذ « هوكوساى »**

إن الأسماء المتتالية التى أطلقها الفنان على نفسه لم تكن كأمواج البحر المتشابهة ، فكل اسم جديد كان يعنى محاولة للتغيير فى النظرة وفى الهدف وفى الشخصية وفى الموضوع الفنى ..

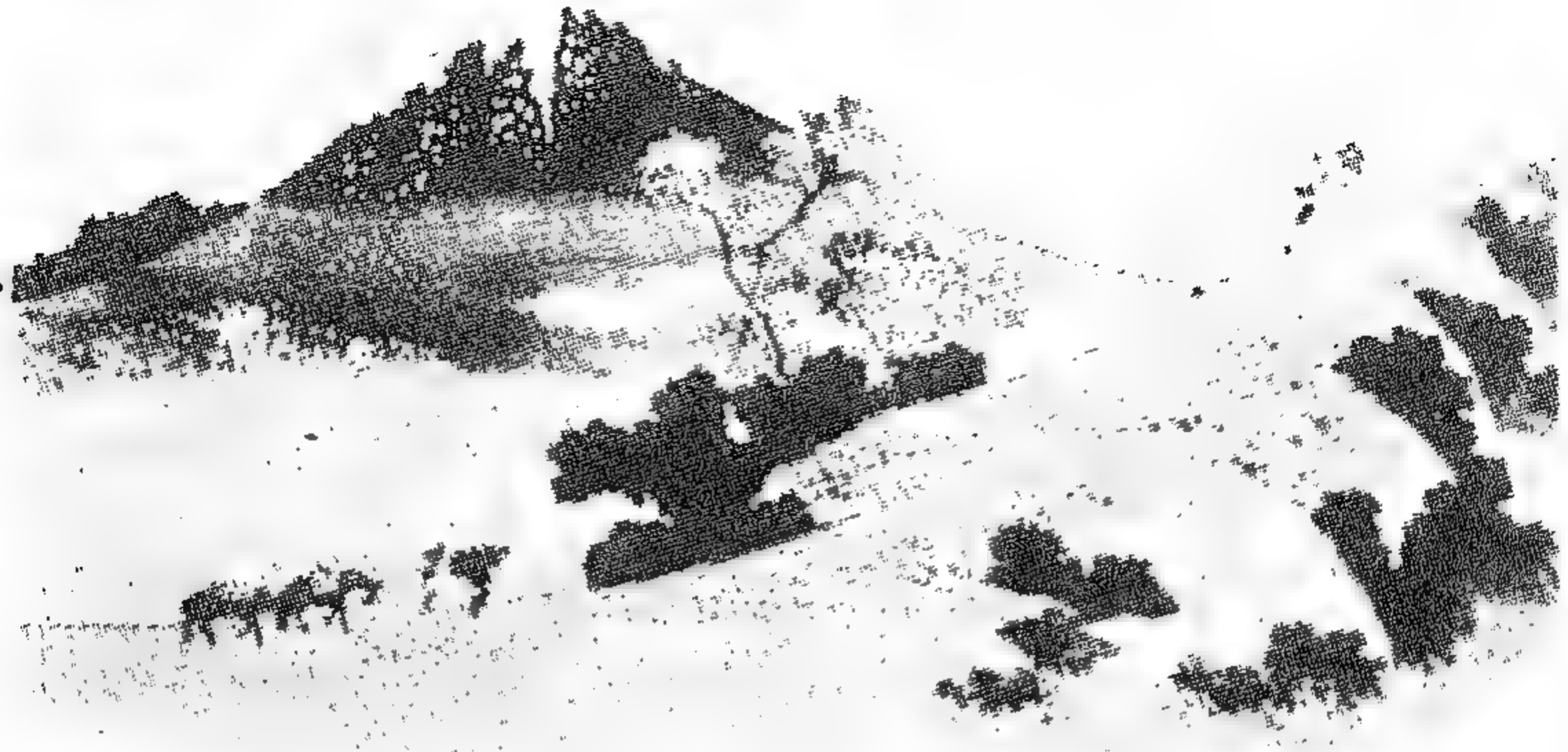
ورغم أنه لم يتوقف أبدا عن وضع رسوم الكتب إلا أنه جرب فى مرحلة مبكرة تسجيل جمال الطبيعة فى إحدى المناطق ، فانتج سلسلة ناضجة من البطاقات المطبوعة . . ثم عاد بعد السنوات التى تنقل خلالها من أستاذ لآخر ، إلى رسم المناظر الطبيعية ، وذلك عندما اكتشف الميدان الذى يستطيع أن يكون رائداً فيه وأن يستخرج من خلاله كل طاقاته الإبداعية .

إن تصوير المناظر الطبيعية كان يمثل العمود الفقرى للفنون الصينية واليابانية لمدة ألف وخمسمائة سنة ، لكن هذه المناظر الطبيعية لم تظهر فى فن الطباعة بالألواح الخشبية

إلى أن فتح « هوكوساي » هذه النافذة ليكشف عن جمال الطبيعة ، وفي أعماله التي تصور منظرًا لحديقة صغيرة أو شاطئ البحر أو موضوعاته المختلفة لمشاهد المدن ، ظلت الخلفية التي تخدمها هي المناظر الطبيعية وكأنها اللحن الأساسي الذي يربط بين الوحدات الإنسانية التي ميزت مدينة الفنان وحكاياتها القديمة .

لا شك أن « هوكوساي » قد حصل على مبررات اندفاعه وتجديد أسلوبه من مشاهدته للرسوم المطبوعة بطريقة الحفر على النحاس والتي وجدت طريقها من أوروبا إلى اليابان لأول مرة في ذلك العصر ، لقد تركت هذه الرسوم في أعماله بصماتها . وفي البداية حاول تقليد المناظر الطبيعية الألمانية والفرنسية بكل ما فيها من قواعد المنظور وتأثير الأضواء والظلال على المنظر الطبيعي ، وبعد ذلك تحول إلى رسم المناظر الطبيعية لبلاده ، ولكن التأثيرات الأوربية لم تفارقه حتى نهاية حياته .

وهناك مجموعة تتكون من ٣٦ منظرًا من جبل « فوجي » هي خلاصة لكراسات اسكتشاته التي تتضمن دراساته عن الإنسانية وعن الطبيعة ، منذ أظهر في مراحل



لوحة : « المر الجبلى فى كاي » للفنان اليابانى هو كوساى  
( ١٧٦٠ - ١٨٤٩ ) ، طباعة ملونة بالحفر على الخشب من  
كتاب « ٣٦ منظرأ لجبل فوجى » المرسوم عام ١٨٣٠ -  
والصورة عن النسخة المحفوظة بالمتحف البريطانى بلندن .

الأولى ميلاً إلى استخدام المناظر الطبيعية . كخلفيات  
للوحاته المرسومة للكتب .

لقد استطاع فى هذه المجموعة أن يحقق تقدماً فى فنه  
يمتزج فيه المنظر الطبيعى بالناس ، ويتلاعب بالمرتفع  
والمنخفض من الجبال كخلفية بعيدة للناس المحتشدين فى  
المقدمة . وقد استطاع أيضاً أن يظهر الطبيعة فى جلالها  
الباهر المتفرد كما فى لوحاتيه المشهورتين بالحفر لجبل



« فوجى » الذى ظهر فيها شاخصاً الى السماء كاهرم الذى  
يملاً فراغ اللوحة ليظهر مدى ضخامته وجبروته وقدراته على  
ملء واشباع الرؤية بغير مساعد .

إن مجموعة « جبل فوجى » ينظر إليها دائماً باعتبارها  
قمة فن « هوكوساى » ، وفيها أعطى للعالم الخارجى صورة  
للحياة اليومية فى بلاده ، صورة شاملة لأكثر المشاهد  
إنسانية وعظيمة كما أعطى لأبناء وطنه رؤية جديدة  
للمشاهد العادية التى يراها الإنسان فى كل يوم خلال حياته  
العادية . إنها لم تصور كبار الممثلين ومشاهير الجميلات  
الذين كانوا يستحوذون على اهتمامات الفنان السابقة .

لكنها أظهرت الإنسانية التى لم تتفتت ولم تسحق ، إنها  
إنسانية ذات مذاق يابانى ، قد وجدت من يحتفل بجمالها .  
كما ارتفع بفن الحفر على الخشب إلى مستوى يستطيع أن  
يعكس الحياة بصدق ومن خلال وجهة نظر الفنان ، فقد  
طور التكوين وكشف لكل الفنانين الذين جاءوا بعده عن  
القوة العظيمة والمتنوعة الكامنة فى الخطوط ، وكذلك  
الإيقاع ، ثم الفراغ أو الفضاء فى فن التصوير ، ومن بين  
هذه المجموعة أشهر لوحة رسمها الفنان للموجة التى  
ظهرت ضمن مجموعته « ٣٦ منظر من فوجى » .

## لوحة « انكسار الموجة »

لقد عُرفت هذه اللوحة باسم « الموجة » في العالم الغربي ، لكن اسمها الأصلي هو « انكسار الموجة في كاناجاوا » وهي مطبوعة بطريقة الحفر على الخشب ومعرضة حالياً في متحف « هاكون » باليابان ، ان قمة جبل فوجي المغطاة بالثلوج تظهر عند الأفق من بين أمواج البحر المتلاطمة ، وتبدو صغيرة باردة بينما تحتل المقدمة جبال الماء الشائخة وكأنها أشباح هائلة تفتح فمها بوحشية وهي تهم بابتلاع كل ما هو في القاع ، إن قوارب الصيادين الضئيلة تبدو وكأنها صدقات المحاور داخل هذه الموجة التي تهم بابتلاعها .

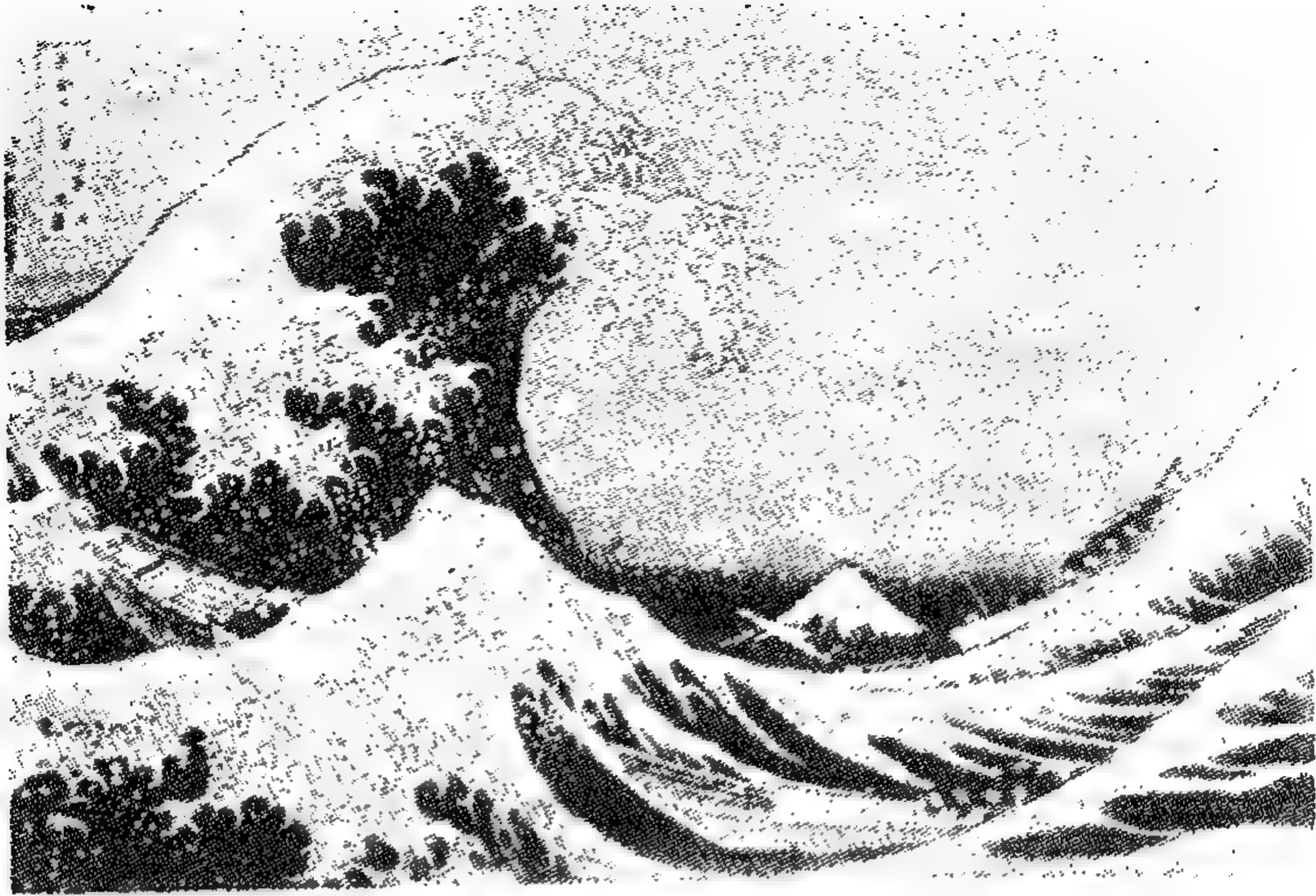
لقد صوّر الفنان هذا المشهد في لوحتين لقوارب الصيادين وهي تصارع الامواج في خليج كاناجاوا قبل هذه اللوحة بثلاثين عاما . . وهو هنا يجتذب اهتمام المشاهد وتعاطفه من خلال تصوير الإنسان في لحظة الخطر . . إنها تذكرنا بالتمثال العاجي الأشوري الشهير الذي يصور أسدا يهم بافتراس رجل زنجرى . . إنها نفس اللحظة التي كانت تختارها شهرزاد لتسكت عن الكلام المباح في قصص ألف

ليلة وليلة لتترك البطل الإنسانى فى مأزقه المميت طوال نهار كامل فيضطر شهريار إلى تأجيل حكمه بإعدامها إلى اليوم التالى حتى يعرف مصير الإنسان البطل .

وهكذا اختار « هوكوساى » لحظة الخطر عندما وقعت قوارب الصيادين بين أنياب هذه الموجة الهائلة التى تهم بابتلاعها ، فيتحرك تعاطف الإنسان المشاهد مع الإنسان المرسوم فى اللوحة ويشيقظ إعجابه ببطولة هؤلاء الصيادين الذين يستخرجون رزقهم من بين أنياب البحر الهائج . . إن الجانب الإنسانى فى العمل الفنى يبلغ ذروته نتيجة لذكاء الفنان ومهارته فى تصوير المياه وكأن لها مخالب وحش كاسر .

فى هذه اللحظة نلاحظ أن أصغر الأشياء المرسومة فى المقدمة تؤدى دورا فى الحدث الذى يهيمن عليه من بعيد جبل « فوجى » مع استخدام مبسط لقواعد المنظور .

لقد كان « هوكوساى » شغوفاً دائماً بحركة الماء ، وحاول أن يسجلها فى لوحاته بإيقاع يعبر عن شخصيته ، فصورها فى جميع أحوالها عند هياجها وهدوئها ، وفى سريانها فى المجارى الصغيرة وفى سقوطها من الشلالات ، صورها فى الجوالعاصف وعندما تصفو السماء .



لوحة : « الموجة » للفنان اليابانى « هوكوساى » ( ١٧٦٠ -  
١٨٤٩ ) ، طباعة ملونة بالحفر على الخشب ، من كتاب  
« ٣٦ منظرأ لجبل فوجى » المرسوم عام ١٨٢٠ والصورة  
عن النسخة المحفوظة بالمتحف البريطانى بلندن .

### « هوكوساى » و « هيروشيغى »

لكن المرحلة الباهرة فى سنوات شيخوخة  
( هوكوساى ) لم تستمر طويلا ، بالرغم من أنها ظلت  
تتدفق فى أعماله العديدة خلال مجموعاته عن المياه المتساقطة  
وصور الزهور والعصافير ومشاهد الجسور الشهيرة على أنهار  
اليابان .

وقد اتجه فنانون المذهب التأثري في فرنسا إلى تصوير مشاهد الجسور على نهر السين تقليداً لهذا الفنان ، وساروا على منواله في تصويره للمشاهد الطبيعية ومعالجته لمناظر المدن وغيرها من السلاسل الفنية المصورة..

وكان هناك نجم جديد يرتفع لفنان شاب يسمى « هيروشييجي » ، ظهر في مدينة « ادو » وكان الشباب في جانبه وقد نشر « هيروشييجي » مجموعته المسماة « المسارح الخمسين عبر توكيادو في منطقة المعابد » عام ١٨٣٠ - ١٨٤٤ وكسب إعجاب الجماهير بإحساسه الجديد والجو الشعري والأسلوب الإنساني في أعماله .

لكن « هوكوساي » العجوز استفزه اتجاه الجماهير إلى هذا الرسام الجديد وتحولهم عنه ، وأراد أن يثبت تفوقه وقدرته على الاحتفاظ بمكانته في التربع على عرش العواطف الجماهيرية ، أصدر ثلاثة أجزاء لسلسلة سميث « مائة مشهد من فوجي » ، ولكنها كانت مملوءة بالغرور وكانت عبثاً . عندئذ بحث حوله عن موضوعات أكثر حساسية ، فعثر على موضوعاته من القصص الكلاسيكية للصين واليابان في الأزمنة القديمة ، محاولاً التميز من خلال شعبيتها ، فرسم لوحات عن الأشباح ليصل إلى مشاعر



الناس المحبة لهذه الاشياء المربعة ، وهو نفس الاتجاه الذى اتخذه الفنان الاسبانى « جويا » فى شيخوخته عندما اتجه إلى تصوير القصص الشعبية والخرافية فى لوحاته التى اعتبرت من الأعمال المبكرة التى بشرت بمقدم « السيرالية » .

ولكن أعمال « هوكوساى » الشعبية الاتجاه كانت تلبس ثوباً من النبيل الذى عرف به فى موضوعاته السابقة ، وهكذا قدم طابعاً جديداً ونوعية جديدة فى التكوين تظهر حقيقة أن الجانب التراجيدى فى حياة الرجل العجوز قد برزت بحدة فى هذه الاعمال . ورغم كل شىء فقد واصل « هوكوساى » العمل حتى آخر يوم فى حياته عندما توفى يوم ١٨ أبريل سنة ١٨٤٩ بعد أن أنتج مايربو على ثلاثة آلاف لوحة خلال حياته .

ثلاثة آلاف لوحة انها رغم ضخامتها تعتبر قليلة إذا نظرنا إلى خصب فن « هوكوساى » بل هى فعلا أقل من عظمته وروعته ، وفى الحقيقة فإننا لا نجد فناً آخر رسم مثل هذا النقاء فى حياة أشبه بالدراما التى نجدها بوضوح فى أعماله العظيمة .



## أسلوب الفن التأثري

إذا عدنا الى القواعد الرئيسية في فن « الكلاسيكية الجديدة » لتبيننا بوضوح ان الفن التأثري قد عارض وهدم هذه القواعد جميعا سواء المتعلق منها بأسلوب الرسم أو موضوع فن التصوير الزيتي . . . وبهذا فتح الباب لمدارس الفن الحديث التالية :

١ - لقد انتقل التأثريون بالصراع بين « خطوط الرسم » و « ألوان الاشكال المرسومة » الى أبعد مدى ممكن ، فلم يكتفوا بما فعله « الرومانتيكيون » عندما أنزلوا « خطوط الرسم » من على عرشها ليتوجوا الألوان مكانها مع بقاء الخطوط في الدرجة الثانية من الأهمية ، وإنما قاموا بإلغاء قيمة الخطوط إلغاء تاما ، فظهرت العناصر التي يرسمونها وكأنها « مهتزة » متداخلة ، بلا حدود فاصلة ، لا يستطيع المشاهد أن يتعرف على العناصر المرسومة في اللوحة إذا اقترب منها وألقى نظرة فاحصة على مكوناتها . . . ولكي يستوعبها عليه أن يتعد مسافة كافية لكي تقوم عيناه باكتشاف حدود الأشكال خلال عملية عقلية تتم في الحياة العادية إذا نظرنا الى العناصر من خلال

عائق ضبابى كزجاج نافذة مبلة بمياة الأمطار ، أو من خلال نسيج رقيق شفاف .

٢ - كما أن العناصر المرسومة فى لوحات التأثيرين تخلت تماماً عن التظليل ، ذلك التدرج الذى يتم من الفاتح إلى الداكن عن طريق إضافة كميات متزايدة من « الأسود » إلى « اللون النقى » . . كانوا يريدون أن يصوروا « الضوء » ، لقد وقفوا أمام البحر والسماء والسحب ولم يروا غير الضياء . . والضوء بالنسبة للمصور التأثيرى هو ألوان قوس قزح السبعة التى امتزجت ، بعضها ببعض ، وليس فيها اللون الأسود الذى يمثل « اللالون » . . وألوان قوس قزح هى : الأحمر ، البرتقالى ، الأصفر ، الأخضر ، الأزرق ، النيلي ، البنفسجى . وكان علم البصريات قد اكتشف أن كل ما يقع على شبكية العين فى شكل لون أو خط أو مادة ، ليس فى حقيقته سوى انعكاسات ضوئية . وضوء الشمس عندما يمر من خلال منشور زجاجى ثلاثى الأسطح يتحلل الى مكوناته الأصلية وهى ألوان قوس قزح . وإذا أراد الفنان أن يكون صادقاً فى التعبير عن إحساسه البصرى فقط ، فعليه ألا يستعمل سوى هذه الألوان النقية ، مستبعداً الألوان العكرة والداكنة ، والظلال على الأرض تكون زرقاء ، أو

بنفسجية . وعند معظم التأثيرين تخلو مجموعة الألوان التي يستخدمونها من اللونين الاسود والبنى وما شابههما . وعن طريق تآلف الالوان المتجاورة خلال عملية الإبصار ينتج ما يوحى بالظلال والاشكال وكذلك العمق دون استخدام صارم لقواعد علم المنظور .

٣ - وكان من أهم الاكتشافات التي أبهجت التأثيرين ، ما توصلت اليه كيمياء الألوان من أن ألوان الطيف تتكون من ثلاثة ألوان أساسية فقط هي : الأصفر والأحمر والأزرق ، أما باقى الألوان فتتكون من امتزاج لونين من هذه الألوان الأساسية . فمن الأحمر والأصفر يتكون البرتقالى ، ومن الأصفر والأزرق يتكون الأخضر ، ومن الأزرق والأحمر يتكون البنفسجى والنيل .

وفى نفس الوقت أثبت علم البصريات أن وضع لون من الألوان الأساسية الثلاثة بجانب اللون المختلط الذى تألف من اللونين الاساسيين الآخرين ، واستخدامه كظل له ، يجعل كلا من اللونين المتجاورين يزيد نضرة وبهاء ، فكانوا يستخدمون اللون البنفسجى مثلا ( وهو المؤلف من الأزرق والأحمر ) ظلا للون الأصفر ، واللون الأزرق ظلا للون البرتقالى ( وهو المؤلف من الأحمر والأصفر ) ،

واللون الأحمر ظلاً للون الأخضر ( وهو المؤلف من الأصفر والأزرق ) . . ويمكن استخدامها عكسياً . وان وضع هذه الألوان المتضادة متجاورة يعطيها رونقا وقوة ، فتبدو وكأن كلا منها لون فسفوري مضاء . بمعنى أن الأحمر مثلا يبدو أشد حمرة بجوار الأخضر الذي يبدو أشد خضرة . . وهكذا . . وتسمى هذه الحالة بظاهرة أوكانون : « تقابل الألوان التكاملية » .

وهكذا توصل « التأثيريون » إلى تحقيق جانب من حلمهم المستحيل وهو التوصل إلى تحقيق الضوء الذي يبههم في الواقع ، وتحويله إلى حقيقة مادية ملموسة في لوحاتهم التي تتكون من مواد معتمة . . وان يحققوا الشفافية في لوحات غير شفافة .

٤ — واذا كان الاقدمون قد اكتشفوا الكثير من خواص الألوان ، فان التأثيريين هم أول من طبق هذه الخواص تطبيقاً علمياً أو شبه علمي ، فهم لم يستخدموا القواعد استخداماً ميكانيكياً ، وإنما استندوا اليها في البداية لتبرير اتجاههم بالحجج العلمية تمشياً مع ما شاع في عصرهم من نزعة واقعية مادية ، ثم انطلقوا بعد ذلك يتبعون الإحساس ويفجرون الموهبة في تصوير ما يستهويهم من مناظر الطبيعة



أو مشاهد الحياة . . وهم في سبيل تمسكهم باستخدام  
الالوان الصافية النقية دون الممزوجة أو المخلوطة ، راحوا  
يحللون ما يشاهدونه في الطبيعة من ألوان إلى عناصرها  
الأولية المثلة في الوان الطيف ، وبدلا من خلط الالوان  
قبل وضعها في مكانها على اللوحة ، أخذوا يضعونها مباشرة  
على السطح في شكل لمسات صغيرة متجاورة حتى تتولى  
عين المشاهد عملية مزجها عندما ينظر إليها من بعيد  
ولا يكتشف انها مفككة محلة إلا إذا اقترب من الشكل  
وأنعم في تفاصيله النظر . وكان من شأن هذا الاسلوب  
« التنقيطى » أو « التقسيمى » أن يكسب الألوان مزيدا من  
النضارة والتألق والإبهار .

٥ - وهكذا قضى نهائيا على واحد من أهم الدلائل  
على الخدق والمهارة في فن التصوير قبلهم ، وهو إخفاء آثار  
الفرشاة على اللوحة وإدماج لمساتها ادماجا وثيقا بعضها  
ببعض حتى تظهر الصورة المرسومة للمشاهدين وكأنها  
اكتملت دفعة واحدة واتخذت شكلها على سطح اللوحة  
دون وساطة يد أو فرشاة . فالألوان المصقولة والمتداخلة  
والممتزجة في تدرج . كانت هي دليل مهارة الفنان وبراعته  
وهو ما سُمى فيما بعد « الفن لاخفاء الفن » ولكن أسلوب

التأثيرين في وضع الالوان منفصلة دون امتزاج ، أدى إلى ظهور آثار الفرشاة واضحة على سطح اللوحة ، ومن ثم تنبه بعض الفنانين إلى القيمة التعبيرية التي يمكن أن تتحقق من مجرد التعمد لاظهار آثار حركة الفرشاة واتجاهاتها فيما يشبه النسيج ، ثم تطوّر الامر إلى انشاء « تضاريس » على اللوحة باستعمال عجائن اللون الغليظة القوام عند استخدام السكين - الذي كان مخصصا في السابق لتنظيف وكحت « بالته » الالوان - في وضع الالوان على اللوحة بدلاً من الفرشاة .

وأصبحت هذه التضاريس من العناصر الجمالية التي يهتم بتحقيقها الفنان وتسمى الملمس (Texture) . وقد بالغ بعض الفنانين في استخدام لمسات الفرشاة حتى جعلوها تأخذ شكل النقوش البارزة . وقد كانت هذه الطريقة من وسائل التعبير الرئيسية في أعمال الفنان « فان جوخ » فيما بعد .

٦ - وهناك عاملان لابد من التنبيه اليهما قبل أن نتقل الى موقف التأثيرين من موضوع العمل الفني . . . هما اكتشاف الكاميرا . . والرسم الياباني . فقد ساعد هذان العاملان على تثبيت أقدام التأثيرية ودعم أفكارها .

(أ) فقد أكتشفت الكاميرا حوالى عام ١٨٤٣ ، وهزُّ هذا الاكتشاف الأرض تحت أقدام « الأكاديميين » وغيرهم ، وأثبت فى نفس الوقت أن الصور يمكن صنعها عن طريق تسجيل ما ينعكس على العناصر من أضواء . وبالطبع كان الاكتشاف وليداً ولم يكن هناك من يستطيع التنبؤ بالتصوير الفوتوغرافى الملون . فعجّل اكتشاف الكاميرا وانتشارها بإضعاف الأكاديميين وتقوية التأثيرين وزيادة المتفهمين لدعوتهم . .

لقد رسموا الحياة التى حولهم كما رأوها : المقهى ورواده وما اعتادوا أن يفعلوه ، والعاهرات والمشردين ، والسكارى ، ورجال الأعمال من الطبقة الوسطى . . متأثرين بفن التصوير الفوتوغرافى الجديد ، الذى يسجل لحظة واحدة من لحظات الحركة ويثبتها : رجل يرفع مشروبه إلى شفثيه ، امرأة تدخل من الباب ، الناس وهم يتحركون « داخليين إلى » أو « خارجين من » حدود اللوحة ، فتظهر اجسامهم ووجوههم وقد قطعها الإطار ، فتبدو اللوحة وكأنها لقطة فجائية للمشهد الواقعى وقد أمسك بها الفنان وثبتها على قماش اللوحة . وبالطبع كانت هذه الصور تتم داخل الاستديو ، ولكن الملاحظات التى

تدون أو الاسكتشات والكروكيات والتخطيطات التي تُسجل ، كانت تتم أمام المشهد « اللحظى » الذى يقوم الفنان بتسجيله .

( ب ) وفى عام ١٨٥٦ وصلت إلى باريس مجموعة من السلع اليابانية ، ومعها مجموعة من الرسوم المطبوعة من عمل الرسام المبدع « هوكوساى » . . وفى عام ١٨٦٢ وصلت مجموعة أخرى من هذه الرسوم ، فلما أُقيم المعرض العالمى فى باريس عام ١٨٦٧ نُصِّصَ قسم كامل للسلع اليابانية :

الأوانى والملابس والرسوم المطبوعة وما إلى ذلك ، فأثارت هذه السلع والرسوم البهجة وألهبت حماس الكثير من الفنانين ، ومنهم « إدوار مانيه » وشباب التأثيرين - فيما بعد - فاخذوا يصورونها فى لوحاتهم كعناصر زخرفية فى

خلفية المشهد ، وفى نفس الوقت قدمت للتأثيرين حجة فى مواجهة الأكاديميين . . . فها هو ذا الفن اليابانى ذو التراث المتصل لأكثر من ألف عام لا يستخدم التظليل ولا يسعى إلى معالجة موضوعات ضخمة أو فخمة ، وهو يتجه إلى تسطيح الأشكال واختزال الخطوط وتلخيص الألوان

والتعبير عن الفراغ بحيث تظهر الاشخاص والعناصر  
باضاءتها الذاتية . .

٧ - وقد واجه التأثيريون حقيقة أن الأشياء والأضواء  
في تفاعل مستمر ، وليس من صفاتها الثبات . . ف ضوء  
الشمس ذو الألوان السبعة ، عندما يسقط على الأجسام ،  
تمتص هذه الاجسام بعض الألوان وتعكس بعضها  
الآخر ، منها ما يصل إلى العين مباشرة ومنها ما يسقط على  
الأجسام المجاورة التي تمتص بدورها بعض ألوان ضوء  
الشمس وبعض ألوان الضوء المنعكس عليها مما يجاورها  
من أجسام . . كما أن ضوء الشمس لا يثبت لحظة واحدة  
ولمّا هو يتغير باستمرار ، تبعاً لموقع الأرض من الشمس ،  
وتبعاً لصفاء السماء أو تلبدتها بالغيوم ، وتبعاً لحركة  
الكائنات الحية تنقلا ونمواً . . . وليس ما نسميه  
« الطبيعة » في حقيقة الأمر سوى اهتزازات وذبذبات  
لا تنقطع ولا تثبت من الألوان والانعكاسات كمرآة ذات  
ألف وجه لا تكف عن الاختلاج . .

وهكذا واجهوا قضية الامساك بشيء لا يمسك ،  
وتثبتت لحظة من اللحظات الشاردة كلما حاولوا تسجيل  
مظاهر الطبيعة وما فيها من اهتزازات .



ويعصف رمسيس يونان هذه الحالة عند قراءته لإحدى لوحات التأثيرين فيقول : « هذه الزهرة الحمراء ، أحقا هى حمراء ؟ كلا ، فعليها تنعكس زرقة السماء وخضرة أوراق الشجر ، وصفرة ثوب الفتاة الواقفة بجوارها . . وهذا الثوب الأصفر ، هل هو حقا أصفر اللون ؟ كلا ، فعليه تنعكس حمرة الزهرة . وخضرة العشب ، وبريق المياه الجارية امام الفتاة . . وكل هذا لا يستقر على حال ، فالمياه بتأرجح بريقها ، والزهرة تتمايل ، والعشب تعبث به النسمات » .

ولكى يسير التأثيريون في طريقهم إلى نهايته اتجه بعضهم إلى تصوير المنظر الواحد عدة مرات في أوقات مختلفة من النهار ، حتى يمك في كل لوحة بالشكل في لحظة من ملايين اللحظات التي يتغير الشكل خلالها ملايين المرات ، ولكي يثبت من خلال هذه اللوحات المتعددة « واقعية » نظرتة وصحتها .

٨ - أما من ناحية التكوين أو بناء اللوحة الفنية عند التأثيرين ، فقد أدى تفكيك وتحليل الأشكال إلى عناصرها اللونية الأولية - إلى التحرر من قيود البناء الفني السابقة ، وتراخى الكثير من القيود المتعلقة بتكوين اللوحة وتوازنها

وانسجامها في سبيل تسجيل الطبيعة كما هي ، ولكن في حدود العلاقات التي تريح العين وتجعل اللوحة غير منفرة - في النهاية - للمشاهد ، وانفتح المشهد الذي كان مغلقا عند الاكاديميين ، وأصبح من الممكن أن يظهر نصف الشجرة أو حتى ربعها أو بعض اغصانها ، على حين يختفى الباقي خلف الإطار ، وأصبحت العلاقات داخل اللوحة - نتيجة لانهايار مكانة الخط المحدد للأشكال - لا تلتزم بتكوين يتألف من العناصر المرسومة وإنما يتألف من الالوان الموزعة على سطح اللوحة . وبقيام الحركة التأثيرية ظهر المنظر المفتوح في فن التصوير الزيتي .

٩ - لقد انحصر اهتمام التأثيرين في نقل تأثيرهم المباشر واللحظي بالمنظر ، إلى اللوحة ، دون تدخل من الفكر أو الوعي ، ودون اعتبار لمعارفهم السابقة عن طبيعة الاجسام التي يصورونها ، سواء من ناحية ألوانها أو أشكالها أو مادتها . . كذلك لم يسيروا في أهدافهم إلى أبعد من هذا التسجيل للأثر اللحظي . إن هذا الاتجاه يمثل انقلابا في فن التصوير الزيتي ، لأنه أهمل « موضوع العمل الفني » الذي كان يحتل مكانا بارزا تدور حوله المعارك بين « الكلاسيكيين » و « الرومانتيكيين » و « الواقعيين » ، فهو

لم يقلع عن تصوير الآلهة الإغريقية والأبطال والنبلاء فقط ، بل تصوير الأبطال المعاصرين كذلك ، ثم الشعب المكافح التأثير أيضا . . وأسقط من حسابه نهائيا فكرة تصوير كل « جميل » أو « رفيع » ، مع الموضوعات المفرطة في العاطفية ، وكذلك تلك التي تحفز الشعب على التمسك بالديمقراطية والمساواة .

واكتفى الفنان « التأثيرى » بأن يحصر كل همّه داخل الاطار أمامه ، مكثفيا بتحقيق شكل جميل شاعرى ممتع وملفت للانتباه ، معبرٌ عن قوة الإضاءة بالدرجات اللونية ومن خلال لمسات الفرشاة الواضحة التي نتعرف من خلالها على الجهد المبذول ، والفكر العلمى الذى استطاع الفنان إن ينقله إلينا من خلال تأثيره بما رأى .

أن التأثيريين هم أول الذين لم يكتسروا بموضوع اللوحة ، وكان لهذا الانقلاب أثرٌ خطير فى تطور الفن الحديث ، إذ وصل الأمر فيما بعد إلى أن اللوحة يمكن أن تمثل « أى شىء » أو « لا شىء » وتظل فناً .



## الانطباعية والتأثيرية والتأثرية

ويلاحظ أن كلمة (Impressionnisme) تترجم أحيانا إلى لغتنا العربية بكلمة الانطباعية ويُطلق على أتباعها أسم « الانطباعيون » كما يستخدم البعض كلمتي « التأثيرية » و « التأثيرين » . . . .

إن كلمة الانطباعية كان يمكن أن تنطبق على هذا المذهب الفني لو أن أصحابه كانوا يملأون عيونهم بالمنظر الذى يشاهدونه ويسجلون فى ذاكرتهم وقائعه حتى « ينطبع » فى أذهانهم . . ثم يعودون إلى مراسمهم ليسجلوا « الانطباع » المتبقى لديهم . . ولكنهم سلكوا عكس هذا الاتجاه . . إنهم يسجلون الأثر المباشر للمنظر على شبكية عيونهم فى لحظة خاطفة بذاتها . ولهذا فاصطلاح الانطباعية لا يطابق حقيقة هذا الفن .

أما كلمة « التأثيرية » فهي تكون مناسبة لو أن الفنان يهدف إلى تحقيق « تأثير » ما على المشاهدين أو على المنظر الطبيعى الذى يرسمه . لكنه لما كان يسجل « تأثره » أى « تأثير المشهد عليه » فهو يهتم « بتأثره هو » ، ولا يهتم « بتأثره » كفنان على ما هو خارج ذاته - والمصطلح

ينسحب على الفنان الذى يمارس الرسم وليس الطبيعة التى تمارس تأثيرها على الجميع ، سواء كانوا فنانيين أو فلاحين أو متزهين - لهذا فكلمة « التأثرية » - الشائعة الاستعمال أيضا - هى أدق الترجمات وأكثرها تعبيراً عن هذا الفن .

### **التأثرية بين فنون القرن الماضى**

كان الفن « الأكاديمى » بمقاييسه « الكلاسيكية » الصارمة . واقتباسه للأشكال والموضوعات القديمة التى فقدت دلالتها وتأثيرها على الناس ، فضلاً عن « مثاليته » المصنوعة بحسب الطلب . . هذا الفن الأكاديمى أصبح بعد سنوات قليلة من قيام الثورة الفرنسية منفراً ، لأنه أصبح فارغاً من أى دلالة اجتماعية ، ولا يعبر إلا عن الحذق والمهارة ، متملقاً الطبقة الارستقراطية الحاكمة .

وما لبث الفن الرومانتيكى كذلك أن فقد قدرته على إبهار المشاهدين ، بسبب عواطفه الزائدة ، وانفعالاته المبالغ فيها ، على حين أنه يكشف بخبث عن نهد فتاة أو فخذ امرأة . . - فتحول هو الآخر الى دعامة من دعائم تزييف الواقع فى عيون المشاهدين .



وبينما المجتمع الفرنسى يعانى الانحلال ، وقد اختلت كل القيم . . خرج الفن الرسمى ليقول أن كل شىء على ما يرام ، وأن موضوع الفن ( الوقور من ناحية والعاطفى من ناحية أخرى ) هو تكرار ما سبق للكلاسيكيين القدامى أن عبّروا عنه ، أو مشاهد من الشرق الساحر حيث العطر والبخور والفرسان والنساء ، كما يُصوّره خيالهم أو كما أرادوا هم أن يشاهدوه ، وفى مواجهة هذا التزييف الفنى الذى أعطى نفسه الجوائز والأوسمة طوال النصف الأول من القرن الماضى ، ظهرت الدعوة إلى « الطبيعية » أو الخروج إلى الطبيعة والتسجيل الأمين لهذه الطبيعة ، وهذه الدعوة لم تكوّن مدرسة أو مذهباً ولكنها اتجهت أو تجمع لم يلبث أن اكتمل بظهور الواقعية التى جعلها « كوربيه » مدرسة هيمنت مفاهيمها على فن « الواقعية الاشتراكية » فيما بعد .

وعندما ضعفت سطوة الفن الرومانتيكى فى أوربا ، اشتاق الناس إلى الأداب والفنون التى تتناول الحياة الواقعية ، كما فى كتابات وقصص « ستانداى » و « بلزاك » و « فلوير » فى فرنسا ، وأمثالهم فى باقى البلاد الاوربية ، فكانوا يكتبون أدباً شائقاً متزعزعين أحداثاً من الحياة الواقعية

التي تأثرت بالتقاليد الاجتماعية ، وإلى جانب هؤلاء ظهرت في الأدب موجة أخرى « طبيعية » على أيدي « إميل زولا » و « جى دى موباسان » و « الفونس دوديه » وامثالهم ، وهدفهم أن ينقلوا إلى القارئ صورة طبيعية صادقة متحللة من القواعد ، طليقة من القوانين غير مقيدة بالأداب والشرائع .

ولا توجد حدود فاصلة واضحة بين « النزعة الطبيعية » وبين « المذهب التأثري » - وخاصة في الأدب - ومن المستحيل وضع تفرقة تاريخية أو فكرية محددة بينها سوى ملاحظة أن التأؤم كان يسود الأعمال « الطبيعية » النزعة « في الأدب » ، في حين ان البهجة والتألق هما طابع « التأثرية » .

كانت كل مهارة الطبيعيين في الأدب ، بل كل فهم يتركز في الأمانة الشديدة في النقل عن الواقع ، فلا يزخرفونه ولا يشوهونه ولا يجعلونه أكثر جمالا ولا أقل بشاعة مما هو ، ولا يعلقون عليه ولا يتدخلون في فطرته ولا يحللون أو يستنبطون .

وقد اقتصر نشاطهم على تصوير حياة الطبقات الدنيا ، « ونقل ما تزخر به تلك الحياة مما يشينها من إجرام

وسقوط وتهافت أخلاقى وشذوذ وانحطاط ولؤم ودنس  
وحب بهيمى وسلوك شائن « لهذا كان معظم الكتاب  
الطبيين أقرب إلى التشاؤم والنظرة السوداء إلى الحياة  
ومستقبل الإنسانية منهم إلى التفاؤل والابتسام  
للمستقبل ، فهو مذهب لا يحمل ولا ينطوى على فلسفة  
ولا يهدف الى اصلاح .

على عكس ذلك ، نجد ان المذهب « التأثرى » فى  
الفن التشكيلى . الذى يعتبر من الناحية الفكرية استمراراً  
للطبيعية فى الادب ، اتخذ مظهرها بهيجاً ومضيئاً وممتعاً .

إن تغير الأسلوب الفنى يتمشى دائماً مع التطور  
الاقتصادى ، ومع الاتجاه إلى الإستقرار فى الأوضاع  
الاجتماعية فى فرنسا بعد أحداث ١٨٧١ العنيفة ، عندما  
غزا الألمان ( بروسيا ) فرنسا ، وسقطت امبراطورية  
« لويس نابليون » بعد صلح « فرساي » ، ثم قيام  
« كومونة باريس » ، الا أن انصار « فرساي » تمكنوا بعد  
قليل من حصار باريس وغزوها وهزيمة « الكومونة » التى  
تعتبر أول ثورة تشرف عليها حركة عمالية ، ولكن الشعب  
الفرنسى ما لبث أن وقف فى وجه الحكومة الجديدة عندما  
شعر أنها تدبر الخطة لعودة الملكية . وهكذا تولى

الجمهوريون حكم البلاد وكان انتصار الجمهورية مرتبطاً بالشعور بوجود خطرٍ داهم من الطبقة العاملة . . كما أن الملكيين لم ينقطعوا مع ذلك عن تدبير مؤامراتهم ، فتحالفوا مع اليمينيين المتطرفين « والبونابرتيين » ، وألفوا حزباً

سموه « حزب النظام » وأقاموا دعايتهم على الزعم أنه ليس هناك اختلاف يذكر بين حكومة « الجمهوريين الأحرار » وحكومة « الارهاب الأحمر » - يقصدون بها حكومة الكوميونة - وكان من أساليبهم في التشنيع الصاق تهمة « الكوميوني » بكل من يعترض سبيلهم .

وقد أدى هذا الشعور بالخطر المزدوج من اليمينيين واليساريين إلى احياء الاتجاهات المثالية والصوفية ، وترتبت عليه موجه قوية من الإيمان ، كانت بمثابة رد الفعل لروح التشاؤم المنتشرة . . . . وخلال هذا التطور فقدت « التأثرية » صلتها بالنزعة الطبيعية ، وتحولت في ميدان الأدب إلى شكل جديد من الرومانسية وقد رأى اليمينيون في الاتجاهات « الواقعية » و « التأثرية » في فن الرسم ، حركة ثورية تناقض التقاليد ، فوقفوا لها بالمرصاد ، واطلقوا على أصحابها صفة « الكوميونيون » وبلغت هذه

الحملة أوجها عام ١٨٧٧ فكان لذلك أثر بالغ في تشويه سمعتها فترة طويلة من الزمن ، واستخدمت عبارة « الفن المنحط » - ربما لأول مرة في تاريخ الفن الحديث - كوصف للوحتي « ادوار مانيه » : « غداء على العشب » و « أوليمبيا » .

كان هذا الجو حافزا - في نفس الوقت على تحسين وسائل الانتاج والتقدم التكنولوجي ، مما جعل المجتمع يتطور بسرعة هائلة ، وخاصة إذا قارنا هذه السرعة بمعدل التقدم في العهود السابقة من تاريخ الفن والثقافة . . .

ذلك أن التطور السريع للتكنولوجيا أدى إلى سرعة تغير الأمزجة ، وإلى تغير مجال الاهتمام بالنسبة لمعايير الذوق الجمالي .

وظهر شغفٌ جنوني بالتجديد ، واندفاعٌ شديد نحو الجديد لمجرد كونه جديداً ، مما أدى إلى إعادة النظر من وقت لآخر ، في القيم الفلسفية والفنية بحيث تساير الأذواق المتغيرة . . وبذلك أدت التكنولوجيا الحديثة إلى ظاهرة ديناميكية لم يسبق لها نظير في موقف الإنسان من الحياة بأسرها . وكان هذا الإحساس بسرعة التغير والتبدل



فى كل شىء هو المعنى الرئيسى الذى عبّرت عنه  
« التأثرىة » .

والأسلوب « التأثرى » أسلوب مدن ، برغم أن  
معظم انتاجه يتناول الريف والمناظر الطبعىة فى الخلاء ،  
فالحىة فى المىنة هى التى تولّد الحنى الى « الغابة  
العذراء » ، إن « التأثرىة » انعكاس لىة المىنة بما فىها من  
تغىر سرىع وإىقاع عصبى وانطباعات مفاجئة حادة ،  
ولكنها دائماً عابرة زائلة ، وهى تعبّر بذلك عن إدراك حسىّ  
واسع ، وزىادة فى القءرة على التنبه والالتقاط وحساسىة  
مرهفة تجاه الطبعىة ، وهى تُعبّر بذلك من أهم نقت  
التحول فى تأرىخ الفن الغربى باعتبارها قمة التطور نحو  
الاعتراف بالعناصر « اللىنامىكىة » فى التجربة الفنية ،  
فهى التى قضت نهائياً على النظرة « السكونىة » الى العالم ،  
وهى النظرة التى ساءت فى العصور الوسطى .

أماً من الناحىة الفلسفىة : فالتأثرىة تعطى السىادة  
« للحظة » على « الدوام » والاتصال ، وتعبّر عن الشعور  
بان كل ظاهرة حادث عابر لن يتكرر أبداً ، وأنه موجه  
سىجرفها تىار الزمن ، أماً الحقىة فلىس لها « وجود » وإنما  
هى « صىرورة » ، ولىست حالة « ثابتة » فهى عملىة

« مسار » مستمر . ولهذا نجد أن كل لوحة « تأثرية » هي تسجيل للحظة في الحركة الدائمة للوجود الذى يتعرض دائماً لعمليتي « النمو » و « الانحلال » .

وبفضل « الفن التأثرى » اكتمل التعبير عن الرؤية « الذاتية » بدلاً من الرؤية « الموضوعية » وسيطرت الحالة « العابرة » على السمات « الدائمة » للحياة . وهى لهذا تتضمن نظرة سلبية إلى الحياة ، وتجعل الفنان يكتفى بدور المشاهد ، المتأثر ، الذى يتلقى منعزلاً وغير ملتزم ، مكتفياً بالنظرة الجمالية المتأملة ، عازفاً عن المشاركة الإيجابية في الحياة العملية ، وأن ما يميز « التأثرين » عن بقية المصورين السابقين والمعاصرين لهم ، هو معالجتهم للموضوع من أجل فوارقه النغمية ، لا من أجل الموضوع ذاته .

لقد أصبح التصوير الزيتي هو الفن الرئيسى خلال النصف الأخير من القرن التاسع عشر ، وقد تطورت « التأثرية » فأصبحت أسلوباً مستقلاً عن « الطبيعية » في وقت كان لا يزال فيه الصراع محتدماً في عالم الأدب حول النزعة الطبيعية . وفي عام ١٨٨٦ تفككت « جماعة التأثرين » كمجموعة متجانسة ، وبدأت فترة ما بعد التأثرية ، التى استمرت حتى عام ١٩٠٦ وهو العام الذى

توفى فيه «سيزان» .

وهكذا شهد النصف الأخير من القرن الماضي ، تغيراً لمصلحة التصوير بعد أن كانت السيطرة للأدب في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وكانت الموسيقى تقوم بدور رئيسى فى العصر « الرومانتيكى » .

ويحدد الناقد « اسلينو » الوقت الذى حلّ فيه التصوير محل الشعر فى التربع على عرش الفن بتاريخ أسبق ، هو عام ١٨٤٠ . . وبعد جيل من ذلك التاريخ كان الأدباء يقولون بصوت مرتفع : « ما أسعد مهنة المصور بالقياس الى مهنة الكاتب ! » .

وقد تفوق التصوير على جميع الفنون الاخرى لأنه تطور بسرعة أكبر ، ولاارتفاع مستوى الانتاج التشكيلى على مستوى الانتاج الأدبى والموسيقى فى ذلك العهد ، وخاصة فى فرنسا ، حيث قيل : « إن الشعراء العظام فى ذلك العهد كانوا هم المصورين التأثيرين » .

وبرغم أن المفكرين فى القرن التاسع عشر كانوا يعبرون فى كتاباتهم عن إيمانهم بأن الموسيقى هى أرفع المثل الفنية العليا ، فإن ما كانوا يقصدونه بالموسيقى فى الواقع

إنما هو رمز للإبداع المطلق والمتحرر من كل القيود ،  
والمستقل عن الواقع الموضوعى وعن أى محاكاة . وهكذا  
كان الفن التأثرى قد اكتشف الإحساسات التى يحاول  
الشعر والموسيقى أن يعبرا عنها . كما أن أسلوب الفن  
التأثرى الذى سيطر على جميع الفنون فى فترة محددة ، هو  
أيضا آخر أسلوب أوربي كان سارياً على نحو شامل: بمعنى  
أنه آخر اتجاه فنى ظهر على أساس اتفاق عام فى الذوق يقابله  
اتجاه عام فى الأداء ، ومنذ انتهاء . . « التأثرية » أصبح من  
المستحيل تصنيف مختلف الفنون أو مختلف الثقافات من  
حيث الأسلوب فى مدارس شاملة ، كما كانت الحال مع  
التأثرية وما قبلها من اتجاهات .



## اقطاب التأثيرية في فرنسا

صحيح أن قانون « تقابل الألوان التكاملية » قد اكتشفه فنان الرومانتيكية الشهير يوجين ديلا كروا ، واستخدمه بكفاءة عالية : كذلك توصل كونستابل إلى تلوين الظلال وأثبت التكوين المعقد للمؤثرات اللونية في الطبيعة . . وبدأ تنشيط الرؤية عند فنانى « الباربيزون » و « انفليير » من عشاق الطبيعة والضياء والهواء الطلق . . كما توصل « إدوار مانيه » قبل أن يلاقى شباب التأثيرين ، إلى الاضواء الذاتية للأجسام . . إلا أن التأثيرية كحركة جماعية ، وكرد فعل للحياة فى المدينة بشكلها الحديث ، قد اتخذت مفهومها المتكامل وترابطها كجماعة . فى مواجهة معارضة الجمهور العنيفة ، واشاعات اليمينيين الشرسة ضدهم ابتداء من عام ١٨٧٤ ، وأدى ذلك إلى تحالفهم وتكاتفهم كمصورين شباب . . ومن ثم تأثرهم ببعضهم البعض .

ومن الأحداث الهامة فى تاريخ فرنسا التى يؤرخ بها عادة أول لقاء للتأثيريين الفرنسيين ، « المعرض العالمى للصناعات الحديثة » الذى أقيم عام ١٨٥٥ بباريس . وكانت إقامته تمثل محاولة تكتل ملوك وأباطرة أوروبا



وتحالفهم ضد خطر الثورة التي ترفع شعار « النظام الجمهورى وحكم الشعب » . لقد كان المعرض الأول من نوعه ، وقد أقيم لأسباب تجارية وسياسية بالنسبة للامبراطورية الثانية فى فرنسا ، كما افتتحه « نابليون الثالث » و « الملكة فيكتوريا » . . كان هذا المعرض حلقة فى سلسلة الاجراءات لمواجهة الحركة الثورية بعد تجربتين فى ثورة ١٨٣٠ و ثورة ١٨٤٨ حيث قام العمال بإقامة المتاريس فى وجه السلطة بباريس .

فى هذا المعرض العالمى للصناعات الحديثة ، نُصص للفن جناح كبير ، دعى للاشتراك فيه أعلام الفنانين من ثمان وعشرين دولة . . ومع أن الفنان الواقعى « كوربيه » ، أشهر فناني ذلك الوقت قد رُفضت له لوحتان من أفضل أعماله التى قدمها فى هذا المعرض ، فإن غيره من كبار الفنانين قد عُرضت أعمالهم على نطاق واسع . .

فقد عرض « لانجر » ٤٣ لوحة من أهم لوحاته ، وكذلك ٣٥ لوحة من اعمال «يوجين ديلا كروا » تمثل تطوره الفنى خطوة بخطوة خلال المراحل المختلفة ، وكان معترفا به كزعيم للفن الرومانتيكى ، وإن كان لم ينتخب حتى ذلك

الوقت عضوا بأكاديمية الفنون ، بسبب الخصومة العنيفة بينه وبين « آنجر » .

وشاهد معظم الفنانون - الذين أصبحوا تأثيرين فيما بعد - هذا المعرض العالمى بعد وصولهم باريس لأول مرة ، وكان له اثر كبير عليهم . . ثم أثار إعجابهم بعد ذلك . الفنان « إدوار مانيه » . .

### إدوار مانيه

( ١٨٣٢ - ١٨٨٣ )

ولد « إدوار مانيه » ١٨٣٢ لأسرة ثرية ، وقد أتم دراسته الثانوية عام ١٨٤٨ . فأراد له أبوه أن يدرس القانون . لكنه قرّر أن يدرس فن التصوير الزيتى . . واشتد الخلاف حول مستقبل الفتى ، بين الإبن وأبيه ، حتى ارتضى الطرفان - كحل وسط - أن يجرب « إدوار مانيه » عملا آخر . . فسافر فى رحلة بحرية إلى « ريودى جانيرو » ولكن هذه الرحلة لم تغير عزمه على احتراف الفن . فتوقف أبوه عن معارضته ، والتحق « إدوار » بمدرسة أحد الفنانين المعروفين باجادتهم للأسلوب التقليدى فى منتصف القرن التاسع عشر بفرنسا .

وامتدت فترة الدراسة من عام ١٨٥٠ حتى ١٨٥٦ ..  
وتوفي والده بعد سبع سنوات أخرى ، فورث الشاب ثروة  
طائلة يسّرت له الحياة بقية العمر .

وقد تقدم الفنان بلوحاته عام ١٨٥٩ الى معرض  
« صالون باريس » الذى تشرف عليه « أكاديمية الفنون  
الجميلة الفرنسية » ولكن جميع لوحاته رُفِضت .. فعاد  
المحاولة بعد عامين ، ونجح فى عرض ثلاث لوحات نالت  
بعض المديح من النقاد ..

وفى عام ١٨٦٣ قدّم إلى الصالون أربع لوحات ،  
فقبلوا ثلاثاً منها ورفضت واحدة هى لوحة « الغداء على  
العشب » .. فقام بعرضها فى معرض المرفوضين الذى  
أقيم فى نفس مكان « الصالون » .

وفى معرض « المرفوضين » استحوذت هذه اللوحة  
على سخط الجمهور المتألق .. وبعد عامين آخرين عرض  
الفنان لوحته الشهيرة « أوليمبيا » ، فأثارت الجمهور  
الارستقراطى وجلبت عليه سخط النقاد المتزمتين .  
واللوحتان معروضتان حالياً فى قصر اللوفر بباريس ..

كانت الحملة ضد لوحة « مانيه » الاخيرة من العنف  
الى الحد الذى جعل الحكومة الفرنسية تضع حراسة مشددة

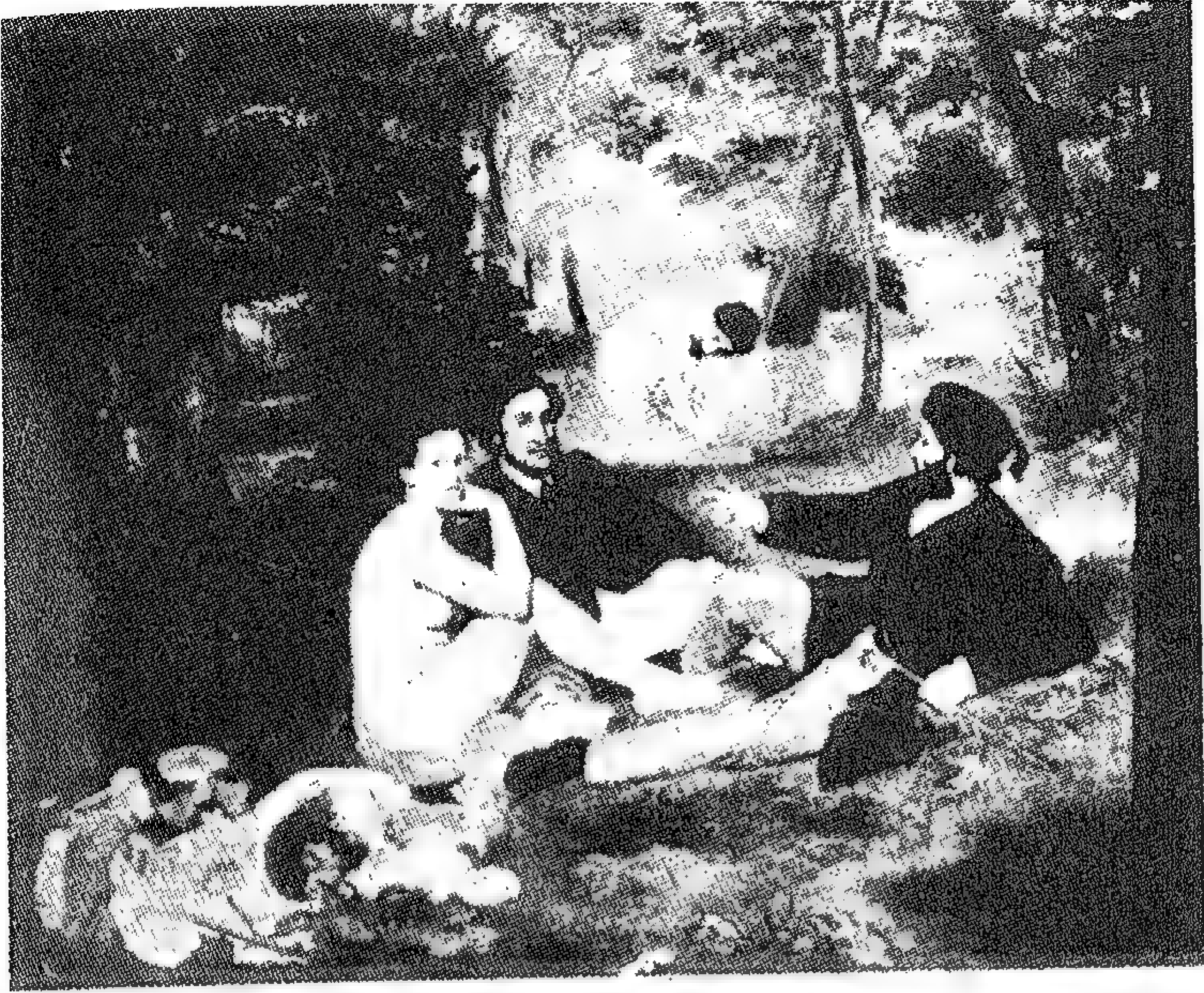
على اللوحة طوال فترة المعرض ، عندما أعلن بعض المتعصبين ضدها ، عن عزمهم على تدميرها كما ذكرنا

وسافر الفنان إلى اسبانيا هرباً من مواجهة هذا الهجوم الذى لم يتصد للرد عليه سوى « بودلير » الذى امتدح لوحة « أوليمبيا » وأشاد بجرأة صاحبها فى تعرية الواقع المزيف للارستقراطية الفرنسية ، واتباع اسلوب جرىء فى الرسم اكثر واقعية من الأساليب العتيقة البالية .

وعاد الفنان إلى باريس بعد أن هدأت الحملة الشرسة ضده . . فالتف حوله شباب الفنانين فى مقهى « جيربوا » حيث كانت تثار المناقشات حول الفن ، وكان من رواد هذا المقهى عدد من أعلام الأدب والفلسفة والموسيقى والفن . « اميل زولا » و « كليمنصو » - الذى أصبح رئيساً لحكومة فرنسا فيما بعد - و « مالارميه » و « أنطونين بروسست » و « ديجا » و « رينوار » و « أستوك » و « دوريه » و « أورانتى » . . وغيرهم من خلاصة الفكر الفرنسى فى أواخر القرن الماضى .

فى ذلك الوقت كان شباب الفنانين الفرنسيين قد سئموا زيف وسطحية فن الرسم الأكاديمى ففكروا فى خلق فن أكثر صدقاً وحيوية . هؤلاء الذين ابتدعوا « المذهب



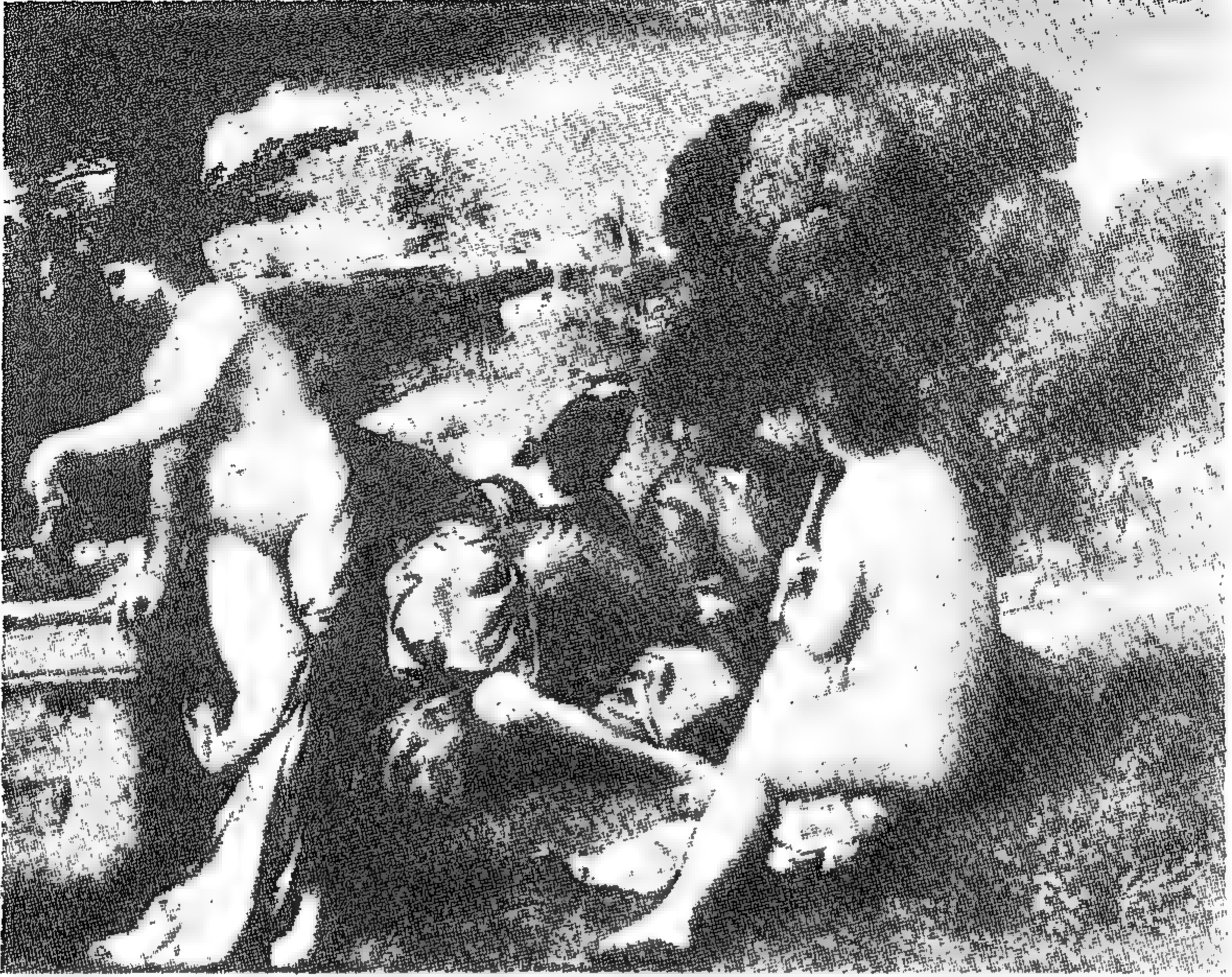


لوحة « الغداء على العشب » للفنان « إدوار مانيه » ،  
رسمها عام ١٨٦٣ وأثارت ضجة بسبب الملابس العصرية  
للرجال بينما هي مقتبسة من لوحة لفنان عصر النهضة  
جورجيوني .

التأثرى « لم تكن أمامهم غير الطبيعة لينظروا إليها  
ويتأملوها ، متبعين في ذلك الطريق الذى سلكه « إدوار  
مانيه » الذى يكبرهم فى السن لانتمائه الى الجيل السابق ،  
والذى كانت لوحاته تهز معاصرة بقوة أينما عرضت .

والواقع أن « إدوار مانيه » لم تكن فى نيته إطلاقا إثارة  
الفضائح ، بل كان يعبر عن دهشته مما تلقاه لوحاته من





لوحة : « فريق العزف الريفى » للفنان « جورجىونى » وهو  
من فنانى عصر النهضة الايطالية .. اقتبس موضوعها  
الفنان ادوار مانيه فى لوحته « الغداء على العشب » وصور  
الرجال فى ملابس عصره .

هياج المهاجمين لسبب واحد هو : اختياره لموضوعاته من  
الواقع المعاصر وتقديره كما هو بآمانه .

لقد اتجه الفنان بأبصاره الى العالم المحيط به ، يتأمل  
الأشياء العادية باهتمام واضح ، بلا خوف أو تكتم حتى إذا  
كانت تلك الأشياء قبيحة أو شوهاء .

ويقول مانيه إنه لم يكن يقصد الاحتجاج في البداية لكن رد الفعل العنيف الذى قابله به الأكاديميون والجمهور الذى أفسده الأكاديميون ، اضطره الى الاحتجاج على هذا التعصب وضيق الأفق .

لقد بدأ « مانيه » حياته الفنية مُتبعاً الأسلوب الواقعى الذى كان يتزعمه « جوستاف كوربيه » لكن « كوربيه » كان يصور فقراء الريف وعامة الشعب فى واقعهم البسيط ، بينما اتجه « مانيه » إلى تصوير الارستقراطية الفرنسية بعد تعريتها من الزيف كاشفاً مبادئها .

كانت من بين لوحاته الأولى لوحتا « الغداء على العشب » و « أوليمبيا » وهما توضحان لنا أنه رسم بأسلوب طبيعى ليعالج موضوعات واقعية . . كان يستخدم الأسود ليواجه به الألوان المضيئة ، ويتدرج فى مناطق الظلال بلطف ، كما كان يعلن إعجابه بأعمال « فرانز هال » وكذلك « فيلاسكوز » .

وقد وُصفت لوحاته بأنها « ثورية وبربرية » ، لكن أحداً لم ينتقد قدرته الفنية ، لقد كان متمكناً تماماً من صنعته قادراً على تحقيق التأثيرات التى يريدتها . . رسم الوجوه والعاريات ومناظر طبيعية قليلة جداً ، لكنه فوق

كل شيء كان رسام « بورتريهات باريسية » مثل لوحته لوجه « اميل زولا » المعروضة في متحف اللوفر ، وكان مولعا ايضا بالطبيعة الصامتة ..

كل ما كان يطلبه من الموضوع أن يكون مأخوذاً من الواقع المعاصر أو يوحى بأنه رسم عن الطبيعة مباشرة .. كان يمقت الخيال ، وبعض أعماله مقتبسة من لوحات اساتذة الفن السابقين ، لكنه كان يرسمها بأسلوبه الخاص .

ومن ناحية التشكيل فقد غير « مانيه » من طريقة الاضاءة عند الجيل السابق عليه ، وراح يضيء معظم العناصر والوجوه من الأمام ، دون التقيد بمصدر ضوئي محدد ، الامر الذى جعل الأشكال تبدو مسطحة دون تجسيم ، وجعل المشاهد يحس في لوحاته إضاءة ذاتية نابعة من الاجسام وليست ساقطة عليها من الخارج ، وكان « مانيه » قد توصل إلى هذه الطريقة متأثراً بالفن اليابانى الذى شاهده الفرنسيون فى ذلك العصر لأول مرة . بالإضافة الى تأثيرات الضوء الطبيعى فى الهواء الطلق بدلا من اضاءة المراسم التى تأتى من النافذة أو المصباح ، فالأولى تضيء الوجه كله والثانية تضيء جانباً منه فقط .

بدأ احتكاك « ادوار مانيه » بالفنانين الشباب عام ١٨٦٦ ، وهم « كلود مونييه » و « بيسارو » و « سيسلي » و « بازيل » ، لكن تأثير افكار « كلود مونييه » الفنية عليه لم يتحقق الا بعد سنوات .

لقد التف شباب الفنانين حول « مانيه » بهدف تنصيبه زعيما على حركتهم الجديدة لجرأته في تناول الموضوعات وخروجه على التقاليد القديمة في الفن . . ووضعوا خططهم على اساس اكتسابه الى صفهم واغرائه بتجريب طريقتهم في الرسم في الهواء الطلق ونقل أثر الضياء الى لوحاته .

ثم جاءت احداث ١٨٧١ العنيفة ، ابتداء من الحرب البروسية الفرنسية ، ثم قيام حكومة « الكوميون » في باريس ، وسحقها باسلوب دموى بشع ، ثم الصراع بين الملكيين والجمهوريين . . الى أن استقرت الاوضاع واستتب الامر للجمهوريين .

وقد أضرت هذه الاحداث بالمصالح المالية لعائلة « مانيه » . . وسافر الفنان الى هولندا ثم عاد بعد أن هدأت الامور ليقوم برسمه في إحدى ضواحي باريس ، واصبح هذا الرسم بديلا لمقهى « جيربوا » ، يلتقى فيه الفنانون



والمفكرون الذين رسمهم الفنان مجتمعين في إحدى لوحاته .

وواصل شباب الفنانين خطتهم ، بينما لم تكن في طبيعة « ادوار مانيه » من الصفات ما تؤهله للقيام بدور الزعيم ، لكنهم أصرّوا على ذلك رغم انه رفض الاشتراك في معظم معارض جماعتهم التي عرفت باسم « التأثيرية » .

ابتداء من عام ١٨٧٠ قام « مانيه » بتخفيف لوحة ألوانه بالنته من البنى والاسود والالوان القائمة عموما ، وبدأ يستخدم ضربات أصغر وأصغر من الفرشاة ، وراح يلتقط ويتابع تأثيرات الضوء على الأشكال .

وتحت إلحاح تلميذته وزوجة أخيه ، الفنانة التأثيرية « بيرت موريزوت » وافق عام ١٨٧٩ ، أن يصاحب مجموعة منهم في رحلة للرسم بإحدى ضواحي باريس على ضفاف نهر « السين » ، وهناك أقنعوه بأن يجرب الأسلوب التأثيري في تسجيل المشاهد الواقعية البسيطة من خلال تأثيرات الضوء عليها . . وهكذا رسم أولى لوحاته التأثيرية التي تصور عائلة « كلود مونييه » في قارب صغير . . واستمر في اتباع هذا الأسلوب بقية حياته .

لهذا تنقسم أعماله إلى مجموعتين كبيرتين ، الأولى أتبع



فيها الأسلوب الواقعي الذي يحترم المهارة في الرسم، وإن كان قد حقق فيها شخصيته وأصالته، والثانية انتجها بعد أن اقتنع بأفكار التأثيرين وانضم إليهم، ولكن خلال هذا التحول ظل هو نفسه ولم يفقد شخصيته، لهذا يُعتبر فن «إدوار مانيه» هو حلقة الاتصال بين «المذهب الواقعي» و«المذهب التأثري».

إن ما يثير إعجابنا في كل لوحة من لوحاته هو الثقة والتمكن ووضوح الأفكار، مع فهم وخبرة عميقتين بالامكانيات التي تتيحها خامة الألوان الزيتية للرسام. إن فنانا باريسياً ورجلاً من الطبقة العليا مثل مانيه كان قادراً على تصوير الواقع دون أن يسقط في السوقية أو التبذل.. كما كان شديد الحساسية لجمال المرأة، وعندما تكون الموديل فاتنة ورقيقة وفي سن الشباب، فإنه يسعد كل السعادة برسمها.

وقد سافر إلى فينسيا حيث سجل مجموعة من اللوحات لمشاهدها بالأسلوب التأثري، ثم عاد إلى باريس ليسجل مجموعة أخرى تصور موضوعات باريسية كالسوق ومحطة القطار والمترو.. لكنه ما لبث أن مرض واضطر إلى التوقف عن الرسم والاستشفاء في فرساي حتى توفي عام ١٨٨٣ عن ٥١ عاماً دون أن يعرف مقدار ما أضافه إلى فن



لوحة : « فتاة جالسة » للفنانة « بيرت موريزوت » ( ١٨٤١ -  
١٨٩٥ ) ، رسمتها بألوان زيتية على قماش ، ومساحتها  
٧٤ x ٥٦ سم . من معروضات متحف محمد محمود خليل  
وحرمه بالجيزة .

التصوير الزيتي، حيث تجلت روعته ومهارته الفائقة وقدراته على التجديد عندما أقيم المعرض الشامل لأعماله في مدرسة الفنون الجميلة بباريس إحياء لذكراه عام ١٨٨٤.

### الغداء على العشب

تصور هذه اللوحة سيدين بالملابس الكاملة لذلك العصر وقد افترشا العشب بين الأشجار وأخذتا يتبادلان الحديث أثناء تناول الغداء، بينما تظهر معهما سيدتان، أحدهما تغتسل بجانب الغدير وقد ارتدت قيمصاً شفافاً يكشف عن تفاصيل ثنيات الجسم، على حين جلست الأخرى عارية وسط اللوحة أمام السيدتين تنصت إلى حديثهما. . وكأنما ذلك أمر طبيعي ليس فيه ما يدعو إلى التساؤل أو الاستغراب.

واللوحة في الحقيقة تصور اثنين من الفنانين المعاصرين «لمانيه» مع موديلاتهم، لكنه نقل المشهد من الرسم المغلق إلى الهواء الطلق بين أعشاب الغابات المحيطة بباريس. ولم يكن هذا الموضوع من ابتكار «مانيه» فقد اقتبسه برمته من إحدى لوحات «جور جيووني» التي تعرف باسم «فريق العزف الريفى»، والاختلاف الأساسى بينهما أنه

صورها بالملابس العصرية بدلاً من القديمة، ولكن أحداً من النقاد لم يتنبه وقتها إلى هذا الاقتباس، فاعتبروا اللوحة مثلاً للفجور والتهتك والخلاعة، مع أن معرض الصالون الرسمي - الذي رفضوا عرض اللوحة فيه - كان حافلاً بصور العرى التي كانت تمتلئ - على خلاف لوحة «مانيه» - بألوان من الإثارة الجنسية الرخيصة والخلاعة الشهوانية السافرة.

والسبب الحقيقي وراء السخط أنها تناولت شخصيات عصرية وظهرت في مظهر عصري فكشفت عما ترتكبه الارستقراطية من مبادئ تخفيها عن العيون. لقد فضحت ما كانوا يسترون. . فبدت بذلك خارجة عن العرف، بينما كانت التقاليد الفنية تبيح للفنان أن يصور ما يشاء من خلال موضوعات تاريخية أو من الأساطير القديمة أو من الشرق البعيد.

وكان «بودلير» هو صاحب الدعوة في ذلك الوقت للتعبير عن العصر بدلاً من اقتباس موضوعات تاريخية وخيالية وأسطورية.



## كلود مونيه

(١٨٤٠ - ١٩٢٦)

يقترن المذهب التأثري في الفنون الجميلة باسم «كلود مونيه»، فقد كان أشد روادها شغفاً بسحر الأضواء، بل ربما كان هو الفنان الوحيد من بين رواد هذا المذهب الذي ظل مخلصاً لمبادئ الأسلوب التأثري طوال حياته التي امتدت حتى بلغ سن السابعة والثمانين.

ولقد ولد لعائلة تعمل في حراسة السفن في ميناء «الهافر»، ولهذا فقد عشق البحر وظل شغوفاً به طوال حياته. . . وعندما بلغ سن الخامسة عشر كان قد برع في الرسوم الكاريكاتورية، حتى اشتهر إلى الحد الذي جعله يتكسب منها عندما كان يرسم الوجوه مقابل عشرين فرنكاً للرسم الواحد.

وقد بلغ من نجاحه في هذا الميدان إلى الحد الذي جعل الرسام «بودين»، وهو من فناني المناظر الطبيعية الكبار في ذلك العصر، أن يهتم به ويوجهه إلى دراسة الفن في عام ١٨٥٨، وهكذا سافر «مونيه» عام ١٨٥٩ إلى باريس حيث التحق «بالأكاديمية السويسرية»، وهناك التقى بفنان شاب يسمى «بيسارو» كان بوهيمي التصرف ولا يلقي بالاً إلى التعاليم التي يتلقاها، فلازمه «مونيه» وراح يرافقه في





لوحة : « نهر السين عند ارجنتين » للفنان « كلود مونييه »  
( ١٨٤٠ - ١٩٢٦ ) رسمها عام ١٨٧٦ بألوان زيتية على  
قماش ، ومساحتها ٤٧ x ٧٤ سم - من معروضات متحف  
محمد محمود خليل وحرمة بالجيزة .

جولاته وتسكعه على مقاهى باريس حيث كان يثير  
مناقشات حامية مع شباب الفنانين في هذه المقاهى حول  
الفن والمفاهيم الجمالية ووظيفة اللوحة الفنية وما إلى  
ذلك . .

وفي العام التالى التحق بالجيش وأرسل إلى الجزائر  
حيث قضى هناك عامين ، وقد كتب «مونييه» فيما بعد يصف  
وقع الأضواء الشديدة والألوان المتوهجة في هذه البلاد

الشرقية على نفسه . . ولكن حمى التيفود التي أصابته عجلت بتسريحه من الجيش .

وعاد «مونه» إلى أستاذه «بودين» ورافقه كتلميذ له في مدينة «الهافر» ثم عاد إلى باريس ليلتحق بمدرسة فنان أكاديمي يدعى «جليير» كان يتبع الأسلوب المدرسي في الرسم عن التماثيل الاغريقية والرومانية التي يضعها أمام الطلاب كنماذج عليهم أن ينسجوا على منوالها ، كما كان يمدّهم بالنماذج الحية للرسم عنها ، ولكن على شرط أن يصححوا الطبيعة وفقاً لمقاييس المذهب «الكلاسيكي الجديد» في الفن .

ولم يكن «مونه» بالطبع راضياً عن هذا التعليم ، ولكنه اضطر إلى البقاء في مدرسة «جليير» لأن أباه أنذره بالحرمان من المعونة المالية (المصروف) ، ما لم يستمر في دراسة الفن على يدى أستاذ معترف بقدره . وهناك توطدت علاقته مع عدد آخر من الفنانين الشباب أمثال «بازى» و«رينوار» و«سيسلى» . .

وكان تحمسه للفنانين المستقلين يدفعه إلى معارضة كل القوالب المدرسية الجامدة والتعاليم الأكاديمية المتوارثة .  
وقد خرج مع أصدقائه ابتداء من عام ١٨٧٤ في رحلات للرسم عن الطبيعة في غابة قرب باريس ، حيث

تقلبوا في أحضان المناظر الطبيعية حتى وصلوا في رحلاتهم على ضفاف نهر السين إلى مصبه عند شاطئ البحر، متتبعين في ذلك خطوات فناني المناظر الطبيعية من الجيل السابق عليهم.

وعندما نشبت الحرب الفرنسية البروسية (الحرب السبعينية) سافر «مونييه» إلى إنجلترا هارباً من هذه الحرب، وهناك كان قد سبقه إلى لندن زميلاه «سيسلي» و«بيسارو»، حيث عكف «مونييه» على رسم المناظر الطبيعية في حدائق لندن بينما كان «بيسارو» يرسم في ضواحيها وقد تقابلا يوماً بمحض الصدفة، فابتهجا بهذا اللقاء، وأخذوا يزوران المتاحف معاً لدراسة لوحات الفنانين الانجليز الذين تخصصوا في رسم المناظر الطبيعية بالألوان الزيتية والمائية وكانوا قد سبقوا هذا الجيل من الفنانين الفرنسيين في تسجيل تغير مظهر الأشياء نتيجة لتغير الضوء الساقط عليها..

لكن الرسامان الفرنسيان، بفضل تجاربهما المبنية على النظريات العلمية في تصوير الأضواء بواسطة الألوان، كانا أقدر على فهم أعمال الفنانين الانجليز وتقديرها أكثر من أي رسام آخر في ذلك الوقت.

ولما عاد «كلود مونييه» إلى فرنسا اشتاق إلى مشاهد

البحر وإلى تراقص الأضواء على صفحة الماء، فأقام في منطقة «أرجنتيل»، حيث بنى لنفسه مرسماً عائلاً داخل قارب يتيح له أن يتأمل التغيرات الساحرة والسريعة للضوء عندما يتراقص برشاقة على الماء، وقد قال بعد أن تشبع بهذا الجو: «إننى أريد أن أرسم الهواء الذى فوق الكوبرى وفوق المنزل وعلى السفينة، أريد أن أرسم جمال الهواء فى كل مكان، فأنا أريد أن أفعل المستحيل!».

وقد تميزت لوحاته باستخدام خطوط قصيرة مرتبطة ببعضها عن طريق إندماج الألوان المختلطة (مثل البرتقالى والبنفسجى والأخضر) بالألوان الأساسية (مثل الأحمر والأزرق والأصفر).

وكان «كلود مونيه» صاحب فكرة.. رحلات الرسم الجماعية التى كان يخرج إليها برفقة مجموعة من الأصدقاء تربطهم ببعضهم علاقات إجتماعية، ثم يقدمون إنتاج هذه الرحلة فى معرض مشترك.

فى ١٨٧٤ تقدم هؤلاء الأصدقاء بإنتاج إحدى رحلاتهم إلى معرض «صالون باريس» الرسمى، لكن اللوحات رُفضت فأقاموا معرضهم المستقل والذى شارك فيه ٣٠ فناناً.. وقد هوجم المعرض وكانت لوحة «كلود



لوحة : « الجسر الياباني الجميل » للفنان كلود مونييه  
( ١٨٤٠ - ١٩٢٦ ) رسمها بالوان زيتية على قماش ،  
مساحتها ٨٩ × ١٧ سم . وهي من روائع متحف محمد  
محمود خليل وحرمة .



مونية» (تأثر بشروق الشمس) هى السبب فى إعطاء الجماعة اسمها: «التأثرية».

وهكذا أعتبر هذا هو اسم المعرض وأطلق المشتركون فيه على أنفسهم اسم «جماعة التأثيرين». وصار عام ١٨٧٤ هو تاريخ ميلادها.

إن «مونية» امتد به العمر حتى جنى بنفسه ثمار مجده الفنى، وهو ما لم يُتَحَ لزملائه الآخرين، وقد استغل ثروته قبل وفاته، فى إنشاء حديقة رائعة بداره، أشبه بالجنان الأسطورية، جعل منها لوحة هائلة بديعة التنسيق من الأشجار والشجيرات والأزهار، وأقام فيها مرسمه، بينما تتوسطها بركة ماء، ويتخللها غدير، يعكسان الألوان والأضواء فيزيدان المكان فتنة وجمالا.

ولعله كان يتذكر، عندما أنشأ تلك الحديقة، فجر تلك الليلة التعيسة التى قضاها ساهراً فى عام ١٨٧٩ بجوار جثمان زوجته، وإذا به يسهو - رغماً عنه - عن نكته، مأخوذاً بتغير الألوان مع إقتراب الصبح، على وجهها الجميل، ثم يفيق فجأة إلى نفسه، فيروعه أنه (حتى فى ساعة الفجعية) لم يزل أسير فتنة الأضواء والألوان.

وقد مرت الأعوام الطوال على الحادث، ولكنه ما برح



لوحة : « كاتدرائية روان في الصباح » للفنان « كلود  
مونيه » ( ١٨٤٠ - ١٩٢٦ ) رسمها عام ١٨٩٤ ، ومعرضة  
بمتحف أورساي بباريس .

مفتونا بسحر الأضواء، وما فتىء يجرى التجارب لتصويرها  
بواسطة الألوان.

وترجع لوحة «كاتدرائية روان» إلى عام ١٨٩٣ عندما  
شرع في إجراء سلسلة من التجارب تعتبر الآن من أشهر ما  
تركه من لوحات، فهي الدليل المادى الملموس على صدق  
وجهة نظر التأثيرين المتعلقة بتغير شكل الأشياء نتيجة  
لاختلاف الأضواء الساقطة عليها من ساعة إلى ساعة.

أقام تجربته الأولى في حقل «حنطة»، فأقام حامل  
لوحاته وسط الحقل، وبدأ عند شروق الشمس، وقد تزود  
بعدد من اللوحات الفارغة، وأخذ يرسم المنظر، وكلما  
مرت ساعة استبدل باللوحة لوحة أخرى... وهكذا  
دواليك حتى غروب الشمس، فإذا جاء اليوم التالى عاد إلى  
نفس المكان وسط الحقل، وتناول لوحاته بالترتيب ليستأنف  
ما بدأه في اليوم السابق. واستمر في ذلك يوما بعد يوم،  
حتى أنجز رسم سلسلة اللوحات جميعاً، التى تصور كلها  
منظراً بعينه في مختلف ساعات النهار.

ثم كرر هذه التجربة بنجاح أكبر في العام التالى  
(١٨٩٤) في سلسلة أخرى من اللوحات يبلغ عددها خمس  
لوحات رسمها مطلا من نافذة مرسوم زميله «بيسارو» في  
مدينة روان، فقد كانت نافذة المرسوم تطل على واجهة

«الكاتدرائية» . . وقد رسم خمس لوحات لهذا المبنى المعماري الشامخ فظهر وكأنه ينبض ويخفق في ضوء الشمس . . وعند مشاهدة هذه اللوحة إلى جانب لوحة أو لوحتين من هذه المجموعة يدرك المشاهد بوضوح ويلمس عملياً مدى صدق نظرة التأثيرين ومدى صواب فكرتهم العلمية عن أثر تغير الإضاءة على الأشكال .  
وربما كان خير وصف لهذا الفنان ما قاله عنه «سيزان» :  
«إن مونييه ليس إلا عيناً . . ولكن يالها من عين!» .

## كامي بيسارو

(١٨٣٠ - ١٩٠٣)

ولد «كامي بيسارو» في «سانت توماس» بجزر الهند الغربية عام ١٨٣٠ ، وعندما بلغ الثانية عشرة أرسله أبواه إلى باريس للدراسة لمدة ثمانى سنوات ، عاد بعدها إلى مسقط رأسه ليعمل في إدارة مصالح والده المالية ، ولكن «كامي» ألح على والده لكي يعود إلى باريس ويدرس الفن . . وفي عام ١٨٥٥ عندما بلغ الخامسة والعشرين وافقه أبوه على تنفيذ رغبته ، فعاد إلى باريس ، وكان أول ما واجهه هناك مصادفة إفتتاح «المعرض الدولي للصناعات الحديثة» الذي ضم جناحاً كبيراً للفن ، فشاهد الشاب

أعمال السابقين العظام من أعمدة الفن الفرنسى خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر وهم: «أنجر» و«ديلا كروا» و«كوربيه» و«كوروه» . . وقد أعجب بلوحات «كوروه» وتحمس لها. وقد تأثر فى لوحاته للمناظر الطبيعية بما تتميز به أعمال «كوروه» من رقة وشاعرية، «فيسارو» لم يخف أبداً إعجابه بألوان «كوروه» الناعمة المنغمة.

وبعد أن قضى فترة فى باريس أدرك أنه لا يستطيع الاستمرار فى تصوير المشاهد الاستوائية الباذخة التى تربى فيها - فى جزر الهند الغربية - من الذاكرة، بل عليه أن يدرس المناظر الطبيعية دراسة مباشرة . . وقد استفاد من نصائح فناني المناظر الطبيعية الذين كانوا يقولون له دائماً: «يجب الذهاب إلى الحقول فإن ربة الوحي فى الغابات» . وقد شارك «فيسارو» فى المناقشات الحامية فى مقاهى باريس فى ذلك الوقت حول المذاهب الكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية . . ولم تكن شخصيته الفنية قد نضجت بعد .

ورغم أنه نجح فى عرض إحدى لوحاته بمعرض «صالون باريس» الذى تنظمه «أكاديمية الفنون» الحكومية، إلا أن أعماله رفضت بعد ذلك عندما قدمها إلى «الصالون»





لوحة : « لعبة الكريكيت » للفنان كامى بيسارو ( ١٨٣١ -  
١٩٠٣ ) ، رسمها بالوان زيتية على قماش ومعرضة  
بمتحف محمد محمود خليل وحرمة .

عام ١٨٦١ ثم عام ١٨٦٣ . وهكذا وجد « بيسارو » نفسه  
ضمن صالون المرفوضين .

وفى خلال تنقله بين المراسم الفرنسية التقى فى  
الأكاديمية السويسرية بالفنان « كلود مونييه » ، الذى كان  
يصغره بعشر سنوات ، ورغم هذا التفاوت فى السن فقد  
توثقت أواصر الصداقة بينهما بفضل ولع كل منهما بالرسم فى  
الخلاء .

وفي عام ١٨٦٦ أقام «بيسارو» مرسومه بين التلال والمراعى فى قرية «بونتواز»، وفى هذا الجو الريفى بدأ يتخلص شيئاً فشيئاً من تأثير أسلوب أستاذه «كورو»، وبدأ يكتشف الأسلوب التأثرى، وانجذب إلى استخدام السكين فى الرسم بدلاً من الفرشاة، فكانت لوحاته خشنة عنيفة، ولم يلبث أن تخلّى عن هذا الأسلوب لأن حساسيته ورغبته فى تلمس الأشياء المادية كانت تدفعه إلى إنشاء لوحات أكثر تمثيلاً ووضوحاً وفيها ليونة ورقة.

وفي عام ١٨٦٩ نقل مرسومه إلى قرية بالقرب من الحدود الفرنسية الألمانية، واستمر فى عمله الذى أصبح تأثرياً ورقيقاً وكانت حساسيته بالمنظر الطبيعى واضحة.

وفي عام ١٨٧٠ أعلن «بيسارو» أنه حذف اللون الأسود من مجموعة ألوانه، وأنه كفّ عن استخدامه تماماً، على إعتبار أن ما يصل إلى عيني المشاهد هو أضواء، بينما اللون الأسود يمثل الظلمة أو اللاضوء أو اللالون. . وهكذا اقتصرت ألوانه على الأحمر والأصفر والأزرق ومشتقاتها المباشرة على اللوحة.

ولكن ما هى إلا شهور حتى قامت «الحرب السبعينية» فهرب «بيسارو» إلى إنجلترا، تاركاً مرسومه الذى حوله الألمان إلى محل للجزارة، وكانوا يستخدمون لوحاته - على

ما يروى - فى لف اللحوم وفرش الأرضية القذرة، وهكذا ضاعت ١٥٠٠ لوحة من أعماله فى تلك المرحلة المبكرة الهامة، ولم يعثر بعد عودته إلا على ٤٠ منها استطاع انقاذها.

ولكنه فى إنجلترا التقى بزميله «كلود مونيه» الذى كان هارباً من الحرب مثله، وسعدا بهذه الصحبة فى زيارة المتاحف والرسم فى الهواء الطلق واكتشافها للفنانين الانجليزيين «جون كونستابل» و«تيرنر» اللذين تميزت أعمالهما بالاهتمام الشديد بالأضواء فى الطبيعة، ورسمها من خلال ألوان مباشرة بغض النظر عن واقعها الشكلى المعروف.

وعندما استقرت الأحوال فى فرنسا واستولى الجمهوريون على مقاعد الحكم . . عندئذ أخذ الرسامون يعودون الواحد تلو الآخر إلى باريس وضواحيها . . وعاد «بيسارو» إلى إقامة مرسوم جديد فى قرية «بونتواز» . . وهناك جمع حوله مجموعة من أصدقائه الفنانين الذين اشتركوا سوياً فى عام ١٨٧٤ فى المعرض الأول لجماعة التأثيرين.

إن فن «بيسارو» يمثل بحق تاريخ المذهب التأثرى فى الرسم . . كما كان رقيقاً مع زملائه ومعاوناً لهم فى

الضائقات، وكان أشد التأثيرين تواضعاً وتفتحاً للجديد، حتى أنه عندما بلغ سن السادسة والخمسين أقبل في حماس الطفل على تعلم أسلوب الفنان الشاب «سيرا» لينهج على منواله، وهكذا أتبع الأسلوب التنقيطى أو التقسيمى أربع سنوات كاملة.

وهذا الأسلوب يقوم بتحليل ما يشاهده الفنان في الطبيعة من ألوان إلى عناصرها الأولية المتمثلة في ألوان الطيف، وبدلاً من خلطها قبل وضعها في مكانها على اللوحة، أخذ يضعها مباشرة على السطح في شكل لمسات صغيرة أو نقط متجاورة حتى تتولى عين المشاهد عملية مزجها عندما ينظر إليها من بعيد، ولا يكتشف أنها مفككة محلة إلا إذا اقترب من الشكل وأمعن في تفاصيله النظر.

وكان من شأن هذا الأسلوب التنقيطى أو التقسيمى أن يكسب الألوان مزيداً من التألق والنضارة والإبهار.

ولكنه عندما بلغ سن الستين أدرك أن هذا الأسلوب العلمى لا يتمشى مع طبيعته، لأنه يكبت عواطفه ويمنعه من التعبير التلقائى عن أحاسيسه المباشرة، لكنه استفاد أكبر الفائدة من هذا التدريب، فقد تميزت لوحاته التى رسمها بعد هذه المرحلة بألوان أكثر صفاء، وبيان أشد





لوحة : « بعد الظهر في الخريف » للفنان كامى بيسارو  
( ١٨٣١ - ١٩٠٣ ) ، رسمها عام ١٨٩٧ بألوان زيتية على  
قماش مساحتها ٦٤ x ٥٦ سم ، من معروضات متحف  
محمد محمود خليل وحرمة بالجيزة .



صلابة وأكثر تحديداً من تلك التي رسمها قبل إعتناق  
التنقيطية .

ولم يكن «بيسارو» شديد التعلق باقتناص رعشات  
الضوء وحركته، وتغير ألوانه من ساعة لأخرى مثل زميله  
«كلود مونييه»، ولذلك اتسم أسلوبه التأثري بطابع أقرب  
إلى الثبات والاستقرار، فالحركة في لوحاته باطنية يحسها  
المتذوق لأعماله، وليست حركة ظاهرة يراها المشاهد العابر  
للوحاته . . وكان مولعاً متخصصاً في رسم مناظر الريف  
والحقول والمروج والغابات، بأسلوب مشرق الألوان متين  
البنيان بالرغم من نبض لمساته .

وفي الفترة الأخيرة من حياته، ابتداء من عام ١٨٩٠  
قام بعدة رحلات خارج فرنسا: إلى إنجلترا وبلجيكا  
وهولندا، وداخل فرنسا: إلى «الهافر» و«روان» فاتجه إلى  
رسم المدن والشواطئ والموانئ . . ثم استقر بباريس حيث  
انهمك في رسم مشاهد وأنوارها المتألثة . . وقد فاز  
بقسط وافر من الشهرة والتقدير في السنوات الأخيرة قبل  
وفاته عام ١٩٠٣ .



## الفريد سيسلى

(١٨٣٩ - ١٨٩٩)

كان الفريد سيسلى واحداً من أهم الفنانين المتميزين في جماعة التأثيرين، ولكنه كان الانجليزى الوحيد من بين أعضاء الجماعة، فقد ولد لأبوين انجليزيين بباريس وعاش بها طوال حياته. . ولم يسافر إلى لندن إلا مرات متباعدة ولفترات قصيرة. وقد التحق بمدرسة الفنان «جليس» عام ١٨٦٢ فكان زميل الدراسة «لرينوار» و«كلود مونييه». . وقد شارك في الثورة التأثيرية على التقاليد الكلاسيكية. كما تأثر في بداية حياته تأثراً شديداً بأسلوب «كورو» الرقيق الحالم. .

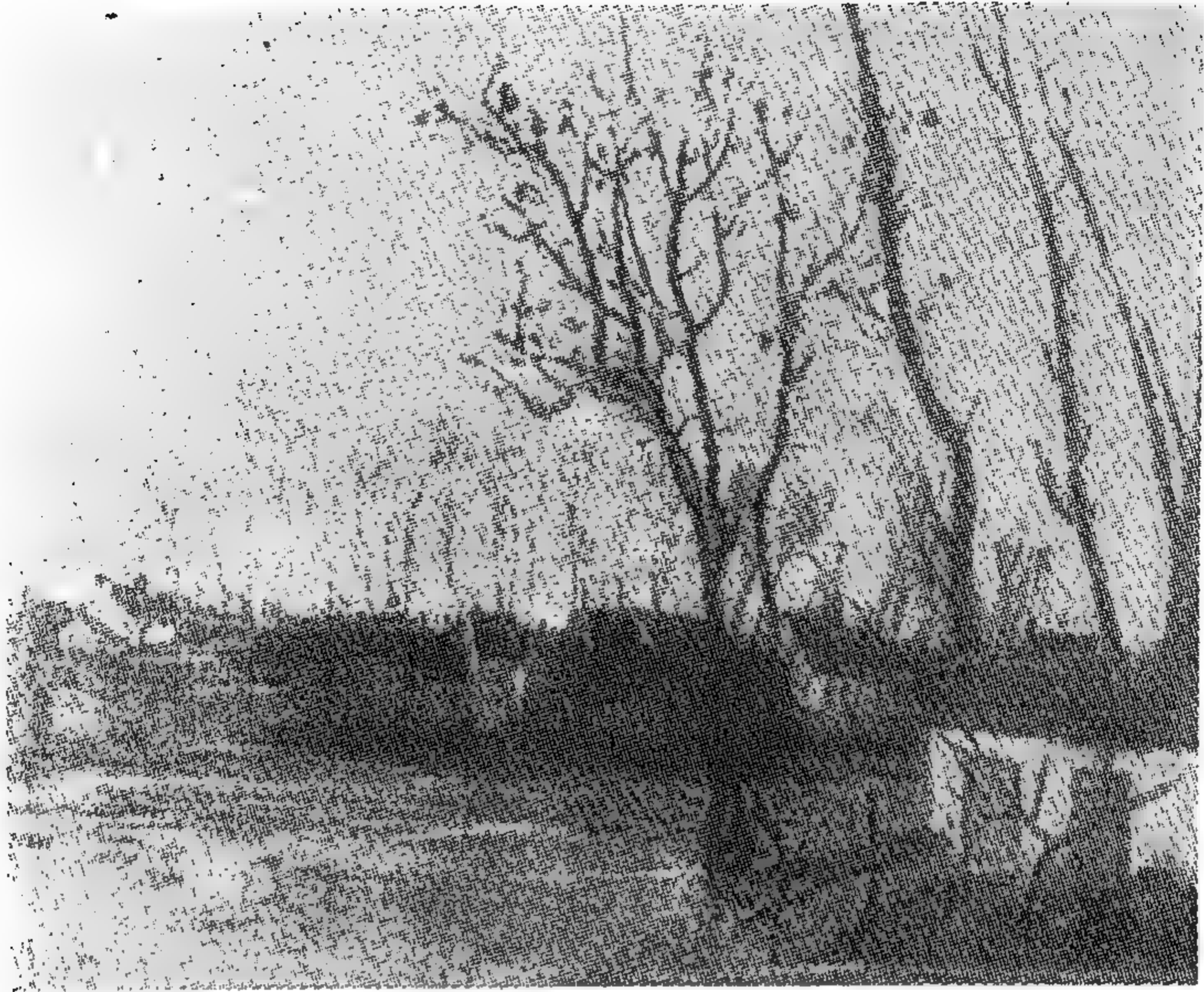
. كانت مشاعره تجاه الطبيعة مشحونة بالحب والعطف، فخرج يرسم في الهواء الطلق، وكانت موضوعاته التي رسمها طوال حياته بغير ملل، هي الغابات، وشواطئ النهر، والجسور، ومناظر الأشجار، والمشاهد البعيدة للمدن. . مسجلاً الاختلاف في الشكل مع تغير فصول السنة.

وقد سافر إلى لندن خلال اضطرابات ١٨٧١ بفرنسا، وهناك التقى بتاجر اللوحات «دوراند رول» الذى أقام معرضاً هاماً لأعماله هناك عام ١٨٨٣. . وقد تأثر الفنان



لوحة : « مخزن خشب » للفنان « الفريد سيسلى » ( ١٨٣٩ - ١٨٩٩ ) ، رسمها بألوان زيتية على قماش ، ومساحتها ٤٦ × ٥٨ سم ، ومعرضة بمتحف محمد محمود خليل وحرمة بالجيزة .

بالمجموعة اللونية التي كان يستخدمها الفنان «كورييه» ولكنه ابتداء من عام ١٨٨٥ وتحت تأثير تعاليم ومناقشات «كلود مونييه» اتجه إلى الأسلوب «التأثري» بمعناه العلمى وظل وفياً له طوال حياته .  
إلا أنه بقى فى الظل ، وكان أقل فناني جيله حظاً من الشهرة والمجد فى حياته بسبب أصله الانجليزى ، فقد كان



لوحة « شاطيء لوان فى موريه فى أواخر الخريف » للفنان  
الفريد سيسلى « ( ١٨٣٩ - ١٨٩٩ ) ألوان زيتية على  
قماش ، مساحتها ٥٣ x ٦٥ سم ، من متحف محمد محمود  
خليل وحرمة .

مشجعوا الجماعة والنقاد يهملونه لهذا السبب، فعاش حياة  
تعيسة ومات فقيراً معدماً، رغم الثروة الفنية الهائلة التى  
خلفها . . ولكن المزاراة التى أحس بها نتيجة جحود الناس  
لموهبته لم تجد طريقها أبداً إلى لوحاته الشاعرية الغنائية . .  
وقد مات عام ١٨٩٩ بعد إصابته بمرض السرطان فى  
رقبته . . وبعدها بدأ الالتفات إلى فنه وإلى موهبته ومكانته  
البارزة وسط التأثيرين .



## التأثرية الجديدة

كانت الحركة التأثرية ذات تأثير مختلف على أعضائها، بل يمكن إعتباره تأثيراً متعارضاً، كانت لها قوة جاذبة وأخرى طاردة. . فمن بين الرسامين الذين ساهموا في قيام هذه الحركة، من زادوا مع الزمن التصاقاً بها - مثل «كلود مونيه» و«كامي بيسارو» و«الفريد سيسلي»، ومنهم من دفعتهم هذه الحركة بعيداً عنها - مثل «رينوار» و«سيزان» و«ديجا»، ليدور كل منهم في فلكه الخاص.

هذا إلى جانب اجتذابها عدداً من الفنانين الذين ظهروا في أعقابها وأضافوا إليها وإلى أعمال روادها مزيداً من التعمق والابداع في الأسلوب التأثري، ونقصد هنا «بول سينيالك» و«جورج سيراه» (١٨٥٩ - ١٨٩١) الذي تمادى



في فصل الألوان على الطريقة التأثرية إلى حد تغطية اللوحة كلها بنقط صغيرة جداً من الألوان الصافية، وقد أصبح يعرف هذا الأسلوب باسم «التنقيطية» أو «التقسيمية» وقد قامت «التأثرية الجديدة» على استخدام القواعد والقوانين العلمية التي كشف عنها الفنانون التأثيريون.

لقد عاشوا جميعاً في ضائقة مالية مستمرة، وكانت لوحاتهم لا تباع. . وإذا بيعت فبأثمان ضئيلة للغاية، كانت أعمال «مونييه» تتراوح بين ٤٠ إلى ٥٠٠ فرنك، و«بيسارو» بين ٧ إلى ١٠ فرنكات، والتشجيع الوحيد الذي حصلوا عليه كان من تاجر اللوحات الذي اقتنع بأعمالهم رغم كل الهجوم عليهم والإعراض عن أعمالهم، وهو «دوراند رول» الذي التقى بكلود مونييه و«كامي بيسارو» في لندن عام ١٨٧١، وشاهد أعمالهما واقتنع باتجاههما، واشترى أعمال عديدة من «كلود مونييه» كما رحب باستضافة وعرض أعمال «ادجار ديجّا» و«الفريد سيسلي» عام ١٨٧٢ ثم أقام معرضاً لأعمال «بيير اوجست رينوار» ١٨٧٣. وأقام لهم عدة معارض جماعية استقبلت استقبالا سيئاً من الجمهور، ثم أقام معارض فردية لأعضاء الجماعة: مونييه ورينوار وبيسارو وسيسلي عام ١٨٨٣ وأقام معرضاً آخر لرينوار عام ١٨٩٢. . وبعد ذلك أقام أعمال الجماعة معرضاً في لندن

استقبل استقبالا باردا، ثم في نيويورك عام ١٨٨٦، وهناك استقبلت لوحات المعرض (التي بلغ عددها ٣٠٠ لوحة) استقبالا حاراً، وكون «دوراند رول» ثروة طائلة من أعمال هؤلاء التأثيرين.. فقد كان أول من اقتنع بنبوغهم وقامر على التنبؤ بمستقبل حافل لانتاجهم.

ونعود إلى الحركة التأثيرية ذات القوة الطاردة لبعض روادها.. فبعد معرضهم الرابع الذي أقيم عام ١٨٧٩ بدأت تدب بينهم عوامل الشقاق، وكان سبب هذا الشقاق تطلع بعض أعضاء الجماعة لعرض أعمالهم بمعرض الصالون، الأمر الذي كان يحتم عليهم مقاطعة معارض التأثيرين.. هذا بالإضافة إلى سبب آخر هو تخطى أعضاء الجماعة مرحلة الشباب ونضجهم واتضح الاختلافات الفردية بينهم.

وهكذا تخلف رينوار وسيزان عن الاشتراك في معرض التأثيرين الرابع، وتخلف معهم كلود مونييه عن الاشتراك في المعرض الخامس الذي أقيم عام ١٨٨٠، وزاد عدد المتخلفين في السنة التالية عندما أقيم المعرض السادس.

وكان رينوار قد لقي نجاحاً في صالون عام ١٨٧٩، فحفز هذا النجاح زميله «كلود مونييه» على تقديم لوحتين لصالون عام ١٨٨٠.

في ١٨٨٢ تمكن بعض الأصدقاء من لم شمل أعضاء الجماعة فلم يتخلف سوى «ادجار ديحا» و«بول سيزان». ومرت بعد ذلك بضع سنوات عجاف بسبب ما كانت تعانيه فرنسا حين ذاك من أزمة إقتصادية. فلما جاء عام ١٨٨٦، عاد التفكير في إقامة معرض كامل (وكان هو آخر معارض التأثيرين)، فاقترح «بيسارو» عندئذ دعوة اثنين من شباب الفنانين للاشتراك في هذا المعرض وهما «بول سيناك» (١٨٦٣ - ١٩٣٥) و«جورج سيراه» (١٨٥٩ - ١٨٩١) الذي أعجب «بيسارو» بنظرياته الدقيقة في فصل الألوان عند وضعها على اللوحة.

وكان «بيسارو» أكثر التأثيرين شغفاً بالتجديد، وقد توفي في باريس عام ١٩٠٣، بعد أن حصل على التقدير والشهرة. وكان لهذا الفنان، تأثير كبير على غيره من الفنانين، خاصة أولئك الذين تجاوزوا حدود التأثيرية وتعدوها، ونقصد بهم «سيزان» و«جوجان» و«فان جوخ». ويرجع «لبيسارو» الفضل في دفع «سيزان» إلى الرسم بين أحضان الطبيعة، وقد أخذ عنه «سيزان» قوة الاضواء في لوحاته وطريقته في استعمال الألوان التي جعلها أساس أسلوبه في بناء الصورة بدلاً من استخدام وسائل التجسيم المعروفة.

ومن المشاركين في اتجاهات ما بعد التأثيرية الفنانة «مارى كاسات» (١٨٤٥ - ١٩٢٦) وهى رسامة أمريكية عاشت معظم حياتها في فرنسا، واشتركت في معارض التأثيرين، وقد تتلمذت على يدى «ادجار ديجا» الذى كان يشجعها ويعجب بفنها، وكان لها فضل كبير على الجماعة عندما حثت مواطنيها على شراء لوحات التأثيرين وهم أحياء وساعدهم هذا على مواصلة الطريق . .

### بيير أوجست رينوار

(١٨٤١ - ١٩١٩)

ولد «بيير أوجست رينوار» في «ليموج» بفرنسا عام ١٨٤١ . لأبوين من الطبقة الكادحة، فقد كان أبوه خياطاً، وكذلك جده . . فهو ينتمى إلى عائلة من الحرفيين . وقد انتقلت عائلته إلى باريس عام ١٨٤٥ وهو لم يتجاوز الرابعة من عمره، وعندما بلغ الثالثة عشرة كان يتحتم عليه في هذه السن المبكرة أن يكسب رزقه بنفسه، فاختر أن يعمل في مصنع للقيشانى كرسام على الأواني مزخرفاً لمنتجات البورسلين والخزف، وهكذا بدأ حياته الفنية بزخرفة الأطباق بالزهور والثمار والخوريات والمناظر الطبيعية الرقيقة، على منوال الفنانين السابقين على عصره في فرنسا.

وكان «رينوار» يريد أن يكون فناناً، فاعتاد أن يقضى وقت فراغه في متحف «اللوفر» وغيره من متاحف باريس ومعارضها، مدخراً كل فرنك يستطيع الاحتفاظ به لكي يشق طريقه بنفسه بعد ذلك، فلما بلغ الحادية والعشرين قرر تكريس حياته للفن تكريساً تاماً، وكان قد بلغ من الحذق والمهارة في صناعته مبلغاً لا يدانيه فيه أحد.

والتحق بمدرسة أستاذ الفن «جليير» ليتعلم أصول فن التصوير الزيتي على الأسس الكلاسيكية. وهناك التقى بزملائه الذين اشتركوا معه في تأسيس جماعة «التأثريين» الفرنسيين: «كلود مونيه» و«الفريد سيسلي» و«بازيل».

وكان يرافقهم في رحلاتهم للرسم عن الطبيعة في الهواء الطلق، حيث ذهبوا سوياً إلى غابة «فونتينبلو»، وكان «رينوار» يتفوق عليهم جميعاً في الرسم بسبب المهارة التي اكتسبها في مهنته السابقة كرسام على الأواني الخزفية، وقد شارك بأولى لوحاته في «صالون باريس» عام ١٨٦٦. حيث كان متأثراً بالأسلوب الواقعي وبأعمال فنانى القرن الثامن عشر. لكنه في عام ١٨٦٨ رسم أول لوحة تتضمن مميزاته الفنية التي عرف بها وميزت شخصيته في الرسم بعد ذلك.

ومن الصعب أن نحدد اليوم هل كان «كلود مونيه» هو الذى اكتشف التأثرية أولاً وطبقها في لوحاته أم سبقه في



ذلك «رينوار» لأننا إذا قارنا بين أعمالها خلال الفترة من عام ١٨٦٩ حتى ١٨٧٤ . لما استطعنا تحديد أيهما أسبق من الآخر في استخدام ألوان «قوس قزح» وحدها في الرسم .

وفي عام ١٨٦٥ عندما بدأت نذر الحرب البروسية الفرنسية التحق «رينوار» بالجيش وظل مجنّداً إلى أن انتهت الحرب ، ولكن بمجرد أن وضعت الحرب أوزارها عاد إلى باريس مع بداية حكومة «الكوميون» . وبعد أن استقرت الأمور عاد بقية الرسامين واحداً بعد الآخر ، وعاد هو وزملاؤه «سيسلي» و«بازيل» و«مونييه» إلى رحلاتهم للرسم على شواطئ نهر «السين» ثم على شاطئ البحر .

وقد تميز «رينوار» عن الآخرين بميله إلى تصوير الأشخاص ، بينما إنصرف معظم زملائه إلى رسم المناظر الطبيعية ، كما كان أشد إهتماماً بإشاعة البهجة في لوحاته ، فالألوان الصافية وتلاؤ الأضواء ليست عنده غاية في ذاتها ، وإنما وسيلة لبناء الشكل الذي يتميز في لوحاته بالليونة والبهجة واللفظ ، بينما لم تعد المناظر الطبيعية عنده إلا حاشية بهيجة تحيط بما يرسمه من نساء وأطفال .

وكان «رينوار» قد لقي نجاحاً كبيراً في صالون عام ١٨٧٩ مما دفعه إلى زيادة الاهتمام بدراسة أعمال أساتذة



لوحة : « ازهار الداليا » للفنان « اوجست رينوار »  
( ١٨٤١ - ١٩١٩ ) رسمت باللوان زيتية على قماش ،  
ومساحتها ٦٥ x ٥٤ سم ، ومعرضة بمتحف محمد محمود  
خليل وحرمة بالجيزة .

الفن السالفين في متحف اللوفر. . ثم سافر إلى إيطاليا لمشاهدة آثار «رافاييل» وروائع قصر الدوق.

لقد تأثر «رينوار» أكثر من غيره بالتصوير الفوتوغرافي فكانت بعض لوحاته عبارة عن مناظر مقتطعة بواسطة إطار اللوحة من منظر أكثر إتساعاً، تماماً كالصورة الفوتوغرافية التي تلتقط جزءاً من المشهد يحدده الاطار اعتباراً. ولكن معظم لوحاته ذات تكوين متماسك. .

لقد استطاع أن يبيع لوحاته بسعر مائة فرنك للوحة الواحدة. . بمساعدة مقتني اللوحات «فوكيه» والناشر «شاربنتين» وأن يشق طريق النجاح، وحفزه ذلك على الاستقلال والخروج تماماً على جماعة التأثيرين، ووقف في وجههم يعارض فلسفتهم الطبيعية. ويقول: (إن تعلم الفن لا يتأتى بتأمل الطبيعة، إنما بتأمل روائع الفن في المتاحف).

وقد توطدت مكانة «رينوار» بعد أن أقام معرضاً شاملاً لأعماله عام ١٨٨٣ ضم نحو ٧٠ لوحة من أبداع إنتاجه. وكان في وسع هذا الفنان عندما وصل إلى سن الثانية والأربعين، أن يستمر بقية حياته في الرسم على نفس المنوال «التأثري» الذي حقق له النجاح، ولكنه ما لبث أن خامره الشك في قيمة هذا الأسلوب الذي يضحى بصلابة



لوحة : « ذات ربطة العنق البيضاء » للفنان « أوجست  
رينوار » ( ١٨٤١ - ١٩١٩ ) ، رسمت بألوان زيتية على  
قماش ، ومساحتها ١٧ × ٢٩ سم ، من روائع متحف محمد  
محمود خليل وحرمة بالجيزة .

الأشكال ويفتتها من أجل إقتناص الضوء الساقط عليها . .  
فانتقل إلى مرحلة يطلق عليها اسم : «المرحلة الجسدية» .  
وفيها حاول إتباع تعاليم رائد الفن الكلاسيكى «أنجر»  
المتعلقة باعطاء الأولوية والهيمنة للخطوط بدلاً من الألوان  
فى فن التصوير . . وفى أعمال هذه المرحلة التى امتدت  
لخمس سنوات ، نجده يعتنى أشد العناية بتحديد الأشكال  
وتجسيمها وتدعيم بنائها ، على غير عهدنا به فى لوحاته  
التأثرية السابقة ، التى تظهر فيها الأشكال لينة رقيقة وسط  
غلاله من الألوان الزخرفية الباهتة . ولكنه عاد عام ١٨٩٠  
إلى أسلوب أقرب إلى «تأثيرته» السابقة ، بعد أن تغيرت  
ألوانه التى سادها الدفء ، إذ يغلب عليها البنى والأحمر  
والبرتقالى . . وتتميز لوحات هذه المرحلة الأخيرة بأن  
معظمها يصور أجسام النساء ، وتبدو الألوان وكأنها تتفجر  
بالأنوثة .

وقد إعتاد «رينوار» أن يقوم برحلات مختلفة داخل  
فرنسا وخارجها ، ولكنه توقف عن السفر لما تدهورت  
صحته عندما أصيب بالروماتيزم ثم إلتهاب المفاصل إبتداء  
من عام ١٨٩٩ . مما أدى إلى شلله طوال العشرين سنة  
الباقية فى حياته (توفى عام ١٩١٩) . إلا أن هذا الداء بدلاً  
من أن يقعده عن العمل ، حفزه إلى الانتقال لمرحلة جديدة





لوحة : « طفلة في الحديقة » للفنان « أوجست رينوار »  
( ١٨٤١ - ١٩١٩ ) ، رسمت بالوان زيتية على قماش ،  
ومعرضة بمتحف أورساي بباريس .

تتميز بالعنفوان والقوة. فإذا كانت لوحاته التأثرية الأولى رقيقة كأنها العصافير المغردة، فإن مرحلته الأخيرة تذكرنا بضخامة التماثيل وجسامتها، هذا رغم أنه اضطر إلى ربط فرشاة الألوان بين أصابعه العاجزة عندما كان يرسم من فوق مقعده المتحرك.

ومع ذلك فليست كل أعمال «رينوار» تتمتع بتماسك التكوين، فهو لم يكن من المصورين «الهندسيين» الذين يقيمون بناء لوحاتهم على أسس محسوبة، إنما تتميز لوحاته بما يتوفر فيها من حساسية ورقة وألوان مبهجة، واهتمامه بتوضيح الاختلاف بين أسطح الأشياء المرسومة وملامسها، وعلى الأخص: الأجسام النسائية وتيجان الأزهار، فبشرة أجسام النساء والأطفال في لوحاته نحس لها ملمساً «قطيفياً» يشبه ملمس أوراق الورد... ونجده فضلاً عن ذلك قد صور ألوان الحياة اليومية ومرحها وخصائصها.

وتعتبر لوحة «في الحديقة» التي رسمها عام ١٨٧٥. نموذجاً يعبر أفضل تعبير عن مرحلته التأثرية المبكرة. وتبلغ مساحتها ٨١ × ٦٥ سم وهي معروضة حالياً في متحف «بوشكين» بموسكو وتعتبر من أجمل أعماله.

إنها تصور مجموعة من الشباب يستريحون في مقهى من



لوحة : « في الصديقة » للفنان « رينوار » ( ١٨٤١ -  
١٩١٩ ) ، رسمها عام ١٨٧٥ بالوان زيتية على قماش ،  
مساحتها ٨١ x ٦٥ سم ، ومعرضة بمتحف بوشكين في  
موسكو .

المقاهى المنتشرة بحدائق باريس .

ونجد أن الخط الخارجى ، المحيط بمجموعة الأشخاص المرسومين ووجوههم ، يبدو مبهما ومتداخلاً مع الخلفية التى تصنعها أشجار الحديقة . . ومع هذا نلاحظ أن الفنان قد نجح فى إعطاء المشاهد تأثيرات شاملة ومختلفة لكل عنصر من العناصر المرسومة . : بحيث ندرك الأشكال إدراكاً غير محدد بطريقة قاطعة ، والفنان يراعى الشفافية وانعكاسات الأضواء وخاصة الناتجة عن اللون الأخضر العام فى الحديقة ، ثم يتلاعب بالثغرات المضيئة التى تتخلل فروع الأشجار ويجعل هذه النقاط المضيئة تسقط على الوجوه والملابس . فتعطى للفنان حرية التلاعب بها كلما اسقطها على أحد العناصر فتضىء ألوانه الرئيسية فى بؤرة اللوحة فهى تعطينا الإحساس بأن الأضواء تتحرك وتتراقص فى المشهد الطبيعى المحيط بها ، وكأنها ترديد لذلك الحوار الحى بين هؤلاء الشباب .

## إدجار ديغا

(١٨٣٤ - ١٩١٧)

اشتهر الفنان «إدجار ديغا» من خلال لوحاته المعروفة لراقصات الباليه . . ولكن بداية هذا الفنان كانت مختلفة تماماً . . فقد بدأ حياته الفنية بالاتجاه نحو أسلوب «الكلاسيكية الجديدة» وتخصص في رسم «الوجوه الشخصية» بذكاء وإمّياز، وكان يجيد الرسم بالخطوط بمهارة غير محدودة. هذا بالإضافة إلى أنه يعتبر من بين المثاليين الفرنسيين في القرن التاسع عشر.

ولد «إدجار هيلير جيرمي ديغا» - وهذا هو اسمه الكامل - في باريس عام ١٨٣٤ لأسرة من الطبقة الراقية . . فقد كان أبوه من رجال البنوك الأثرياء، وكان من المقدر للابن أن يواصل العمل في مهنة والده وإدارة أمواله، ولكن «ديغا» أحب الفن من طفولته، وكان يرسم في كراساته وكتبه المدرسية رسوماً لفرسان العصور الوسطى، ويسجل ما يجري في خاطره بالرسم. كان الحلم الذي يراوده هو أن يكون رساماً عندما يكبر، ولوعاً منذ صباه المبكر بالأدب والفن الكلاسيكي. فحصل على قسط وافر من الثقافة الممتازة.



## مرحلة الدراسة

وبعد ان اتم دراسته الثانوية، كان له مطلق الحرية في توجيه حياته كما يريد، فالتحق عام ١٨٥٥ بمدرسة الفنون الجميلة بباريس، كتلميذ بمدرسة الفنان «لويس لامو» وهو من أتباع مذهب «الكلاسيكية الجديدة» التي تلقى تعاليمها على يدى رائد هذا المذهب الفنان «آنجر». وكان «ديجا» من الذكاء بحيث يأخذ تعاليم أستاذه بتحفظ، ولا يتقيد بشيء، بل يصحح ما يتلقاه من توجيهات عن طريق الزيارات المتتالية لمتحف «اللوفر» وتأمل روائع أساتذة الفن القدامى، وقد قام بنقل عدد من لوحات كبار الفنانين الايطاليين فى تلك الفترة المبكرة من حياته. . ولم ينس «ديجا» طيلة حياته تلك النصيحة التي أسداها إليه أحد شيوخ الفن «الكلاسيكى» عندما قام بزيارة مدرس الفنان «آنجر» إذ قال له: (الخطوط يا بنى. . أرسم العديد من الخطوط، من الذاكرة أو من الطبيعة، تصبح فناناً عظيماً. .).

---

لوحة : « وجه سيدة شابة » للفنان « انجار ديجا » ( ١٨٢٤ -

١٩١٧ ) ، رسمها باللوان زيتية على قماش ، ومساحتها

٢٦ x ٣٧ سم ، من معروضات متحف محمد محمود خليل

وحرره .



لكنه لم يستمر في هذه الدراسة سوى عام واحد، سافر بعده إلى إيطاليا ليدرس أعمال الفنانين الايطاليين البدائيين «الأتروسك» وأعمال أساتذة الرسم «الفلورنسيين» وغيرهم من أمثال «بوتشيللي» و«ليوناردو دافنشي». في هذه المرحلة إتجه إلى رسم موضوعات تاريخية بالأسلوب المتبع والمفضل لدى الكلاسيكيين. . ونستطيع أن نلاحظ تأثيره بأساتذة الفن الايطاليين مضافاً إلى ذلك ما كان يطلق عليه «ديجا» اسم «لمسة حديثة»، وذلك عن طريق اختيار نماذجه وموديلاته التي يرسمها من الواقع، ورسمهم في أوضاع حية تختلف عن الأوضاع الرسمية لدى الكلاسيكيين. وفي هذا ما يدل على اعتزازه بنظرته الذاتية وإحساسه بالتكوين وتقديره للحركة.

### **فنان الوجوه الشخصية**

ولكنه أقلع بسرعة عن هذه البداية وإتجه إلى تصوير الوجوه الشخصية بكفاءة عالية، حيث تظهر في لوحاته الأولى قدرته على كشف الأعماق النفسية لمن يجلسون أمامه ليرسمهم، وإحساس ذكي باللون مع تأثيرات رقيقة للضوء. وكانت طريقته هي البدء برسم مجموعات كبيرة من التخطيطات عن الطبيعة، ثم يعيد صياغة الوجه بالألوان

نقلًا عن هذه «الاسكتشات» ومن الذاكرة.. وبعد فترة وجيزة أصبحت لمساته أكثر خفة وأصبح أكثر قدرة على الإمساك بالوضع اللحظي أو «اللقطة» واختيار التعبير الأكثر تمثيلًا للشخصية، ذلك التعبير الذي نلمحه في لحظة ثم يزول. وكان يختار من يرسمهم بنفسه ولا يقبل طلب كل من قصده ليرسمه.. كما أنه كان يتوقف عن العمل ويهجر اللوحة التي يحس أمامها بالضيق أو الملل. وكان يقول بجرأة للسيدة التي تطلب منه أن يرسمها: «نعم سأرسم لك صورة شخصية، ولكن ربما وضعت بين يديك صينية عليها فناجين القهوة، فتظهرين كخادمة بسيطة».

### **العلاقات مع التأثيرين**

بعد عودة «ديجا» من إيطاليا تعرّف على الرائد الفكرى للمذهب التأثرى فى فن التصوير «كلود مونيه» عندما التقيا مصادفة عام ١٨٦٦ فى متحف «اللوڤر».. ونشأت بينهما صداقة حميمة أساسها الاتفاق فى الأهداف والاختلاف فى الوسائل.. كانت صداقة عاصفة أدت إلى نوع من التنافس والمباراة فى رسم الموضوعات المأخوذة عن الواقع.. «كلود مونيه» يرسم المناظر الطبيعية مع أصدقائه فى ضوء الشمس، و«إدجار ديجا»، يبحث عن الموضوعات التى لم

يطرقها فن التصوير من قبل مثل سباق الخيل ، ومشاهد المقاهى الباريسية ومغنياتها ، ثم النساء اللائى يغتسلن ، أو يصفقن شعورهن ، مع تسجيل حركاتهن أثناء الاستحمام . كانت هذه هى الموضوعات المحببة إلى نفسه والتي تستهويه بسبب الأشكال الجديدة التى أدخلها لأول مرة فى فن التصوير الزيتى .

وفى يوليو عام ١٨٧٠ نشبت الحرب «الفرنسية البروسية» ، التى انتهت بعد ستة أسابيع باستسلام نابليون الثالث ، وإعلان الجمهورية الثالثة . وقد جُنِّد «ادجار ديجا» للخدمة العسكرية ، ولكن ضعف بصره حال دون اشتراكه فى المعارك . وبعد عودته من الحرب وجد أن المجتمع الارستقراطى القديم قد تمزق وبحث عن موضوعات جديدة للرسم ، حتى وجد ضالته فى دار الأوبرا ومدرسة تعليم الرقص «الباليه» . . . وبدأ يطبق أسلوب «التأثرين» فى التقاط تأثيره بالضوء الصناعى بدلاً من ضوء الشمس فى الخلاء . . . لقد وجد فى عروض «الباليه» تلك اللحظة التى لا تمسك ، ومضة الضوء المتغيرة ، وكان يقول لزملائه من التأثيرين : «هناك فى الفن ما هو أهم من الاستسلام للطبيعة . . . إن الفنان يقيم عمله الفنى بطريقة عقلية ، ويتم





لوحة : « الكوادمات ( عاملات كى الملابس ) للفنان « ادجار  
ديجا » ( ١٨٣٤ - ١٩١٧ ) ، رسمها عام ١٨٨٤ باللوان زيتية  
على قماش ، ومعرضة بمتحف أورساي بباريس .

ذلك من خلال الملاحظة الدقيقة ، ثم إخضاع الملاحظات  
للأسلوب . . .»

### **أسلوبه فى رسوم «الباليه»**

وقد أدى شغفه براقصات الباليه وحركاتهن إلى تغيير

مواد الرسم التي استخدمها . . كان يريد تسجيل ملاحظاته في رسوم سريعة . . وأرادها ملونة . . فاتجه إلى ألوان الباستل (وهي أقلام تشبه الطباشير الملون) . . وكان يعارض فكرة إهمال الخطوط في فن التصوير، فاستطاعت ألوان الباستل أن تعطيه ما أراد من تحليل للضوء إلى ألوانه الأصلية في خطوط ملونة، بدلاً من النقط الملونة عند «كلود موني» وزملائه.

كان عندما يستخدم الألوان الزيتية يضيف إليها كمية كبيرة من زيت النفط، حتى تبدو شفافة كالألوان المائية وغير لامعة كألوان «الجواش» . . وكان من عادته أن يحدد الأشكال تحديداً واضحاً بالقلم الفحم، وعندما اتجه إلى ألوان «الباستل» تخلص عن قلم الفحم وابتدع أسلوباً خاصاً في استخدام «الألوان المتكسرة»، التي يزحف بعضها على بعض وكأنها الأمواج الزاحفة، مما أكسب لوحاته شعشة وتألقاً.

ثم إتحه إلى الجمع بين الألوان الزيتية وألوان «الجواش» و«الباستل» في اللوحة الواحدة . . وأخيراً استخدم الباستل بمفرده، ولكنه كان يرطب أقلام «الباستل» بالبخار، حتى تلين وتصبح أشبه بالألوان الزيتية في طراوتها ونعومة ملمسها، وقد وجد في هذه المادة بما تتيحه

من تخطيط سريع ملون وما تتسم به من رقة وشفافية، خير أداة لتسجيل حركات راقصات الباليه اللاتي أولع برسمهن. إن الباستل أتاح له الرسم بينما هو يلون وأشبع شغفه بالبريق والألوان الأثيرية.

ولقد تأثر فنه بالرسم اليابانية، والتصوير الفوتوغرافي الذي كان يمارسه كهواية إلى جانب الرسم بالألوان..

لقد تجددت رؤية ديجا عندما تطلع إلى تدريبات وعروض الباليه من المقصورات الجانبية العليا في دار الأوبرا، فاختار زوايا للرؤية وأوضاع عجيبة. فكان يستقطع شرائح غير متوقعة لم يسبق معالجتها في فن التصوير الغربي، وقد شجعه على المضي في هذا الاتجاه، ما لاحظته من مميزات في فن الحفر الياباني الذي كان محوراً للحديث في المجتمع الفني بباريس، حتى احتل بؤرة الاهتمام وقتئذ. لقد تعلم «ديجا» من الفن الياباني أن يقطع العناصر التي يرسمها قطعاً فجائية عند الاطار لكي يوازن شكلاً بآخر، واعتبرت هذه الطريقة «بدعة» في فن التصوير، إلا أنه كان يقيم تكويناته على حساب دقيق بالمليمتر.

أما التصوير الفوتوغرافي الذي كان قد اكتشف حديثاً فقد مارسه «ادجار ديجا» كهواية أرستقراطية، وتدرّب على

استخدام الكاميرا، وتعلم منها مجموعة من الحقائق التي تتعلق بتأثير الضوء على اللوح الحساس عندما يمر من خلال فتحة عدسة آلة التصوير الضوئي.. فقد اكتشف اللقطة المقربة، والخلفية غير المحددة الخطوط حول البؤرة، ثم الجزء التفصيلي الحاد، وقد استخدم هذه الاكتشافات استخداماً فنياً لتأكيد عنصر الإدهاش في عمله الفني وتأكيد طريقته في اختيار الزاوية التي يرسم من خلالها المشهد.. ولكن يجب أن نتذكر أن «الفوتوغرافيا» كانت في زمانه أداة بدائية جامدة تنتج صوراً غير ملونة.. وقد احتاجت «الفوتوغرافيا» إلى نصف قرن من الزمان لكي تلحق بفن «ديجا».

وفي دراساته لراقصات الباليه لم يكتف باختيار اللحظات المكتملة الأداء على خشبة المسرح أثناء العرض، إنما أعاد صياغة ملاحظاته على الفتيات خلال فترات التدريب، ولحظات الاجهاد، واضطراب الصغيرات خلف الكواليس وهن في انتظار إشارة الاستعداد للدخول أمام الجمهور.

---

لوحة : « راقصة باليه » للفنان « انجار ديجا » ( ١٨٢٤ ..

١٩١٧ ) ألوان باستيل على ورق ، بمتحف أورساي  
بيارس .





## درس الباليه

في البداية عندما اهتم «ديجا» بعروض «الباليه» في أوبرا باريس كان يرسم تخطيطات عن الواقع أمينة وموضوعية ولكنها باردة.. لكنه خلال سنوات قليلة، وهي التي شهدت تحوله من إتباع الأسلوب «الكلاسيكي» إلى الأسلوب «التأثري» في الرسم، امتلأت لوحاته بعالم صاخب مليء بالحركة له تأثير عميق على المشاهدين.. وقد استفاد الفنان من الامكانيات الواسعة التي منحتها له «الكاميرا»، وفتحت عينيه على أشكال عديدة ومبتكرة من الرؤية.

وإذا أخذنا لوحتيه «لدرس الباليه» - وقد رسم واحدة عام ١٨٧٤ والأخرى عام ١٨٧٦ - لأدركنا بوضوح كيف استفاد من اللقطة الفوتوغرافية، بل إن هاتين اللوحتين تدفعان إلى الاعتقاد أنه قام بالتقاط عدة صور لدرس الباليه، ثم نقل لوحتيه عن الصور الفوتوغرافية.. ولا يمنعنا من تأكيد هذا الاعتقاد سوى ما تخلف من رسوم وتخطيطات عديدة رسمها خلال فترة التحضير لرسم هاتين اللوحتين. وقد شارك باللوحة الأولى في المعرض الأول للتأثريين الذي أقاموه عام ١٨٧٤ في ستوديو المصور

الفوتوغرافى «نادار» بباريس .

إن الفنان هنا يتحرك بحرية تامة طويلاً وعرضاً وقد جمع فى كل لوحة مجموعة متنوعة من التعبيرات فى تكوين متميز ومعقد، هو التكوين الطولى المفتوح كما فى رسوم اليابانيين، إن كل الحركات التى تمارس خلال التدريبات مسجلة هنا بالأسلوب الفوتوغرافى، الفنان يقطع الشخص بشخص آخر، مكوناً عمله من تتابع متراكم للأشكال المتداخلة بانسجام وأستاذية، لدرجة نحس معها أن الأشكال قد تماسكت مع بعضها البعض بذكاء فلا نعثر فى أى من اللوحتين على أدنى خلل أو ارتباك فى البناء الشكلى .

أما المنظور فهو يعطى إحساساً مسرحياً نتيجة لخطوط الأرضية التى تتعامد مع أجسام الراقصات الواقفات فى إحدى اللوحتين، فتعطى للمشاهد إحساساً بأن اللوحة أقل عرضاً وأكثر ارتفاعاً من الأخرى . . ونجد أن إيقاع الخطوط يستمر حتى الركن البعيد حيث تقف أمهات الراقصات الصغيرات يراقبن بناتهن فى هذا الفصل الدراسى .

لقد كان من أهداف الفنانين التأثيرين الأساسية أن يحرروا فن التصوير الزيتى من القيود التقليدية التى كانت تحتم على الفنان تناول موضوعات تاريخية أو قومية هامة . .

وكذلك قاعدة التكوين المتوازن . . وفي هاتين اللوحتين نجد أن الفنان استطاع أن يكون أكثر ثورية من التأثيرين جميعاً عندما قدم ، بأسلوب غير تقليدى ، هذا العالم الحافل الذى لم يتصد لتقديم ما يماثله أى زميل من زملائه فى جماعة التأثيرين . .

واللوحتان المتشابهتان فى التكوين ليس لأى منهما بؤرة أو مقدمة تشغل الحيز الأساسى لها ، وهناك تأكيد على مواقع الفتيات المنتظرات وكذلك المنظور الخاص بالصالة التى تشغلها الفتيات الراقصات فى مدرسة مسيو «بيرو» أستاذ الرقص .

إننا نحس كأننا اقتحمنا فجأة هذه القاعة بطريق الخطأ أو الصدفة فظهر أمامنا هذا المشهد ، وقد اعتمد «ديجا» على مجموعة من الشخصيات المبهرة لتكون بديلاً «للبؤرة» فى الفن الكلاسيكى وإن كل شخصية تضمها هاتين اللوحتين توجد لها اعداد كبيرة من الرسوم الخطية والاسكتشات السريعة والدراسات التفصيلية لكل حركة مهما كانت غريبة . . وعلى سبيل المثال نجد الفتاتين على اليسار ، حيث تظهر إحداهما جالسة على كرسى البيانو المرتفع ، وتظهر فى إحدى المشهدين وهى تحك ظهرها مما يدل على معرفة عميقة بالطبيعة الانسانية والحركات غير العادية للجسم



لوحة « الزينة » للفنان « ادجار نيجا » ( ١٨٢٤ - ١٩١٧ ) ،  
رسمها بالوان باستيل وفحم على ورق ، مساحتها  
٩٦ × ٧٨ سم ، من معروضات متحف محمد محمود خليل  
وهرمه بالجيزة .

البشرى والتي لا يقدر عليها إلا أمثال أولئك الرياضيات  
القادرات على التحكم فى حركاتهن .

### **ضعف بصره**

لقد شارك «ديجا» فى المعرض الأول للتأثرين عام  
١٨٧٤ رغم اختلافه معهم حول مسألتى التصوير فى الهواء  
الطلق، وقيمة الخط فى العمل الفنى . . وظل حتى عام  
١٨٨٦ يبحث عن الخطوط المعبرة، التى زاد عرضها  
وأصبحت أكثر سلاسة، وقد تركزت كل جهوده فى حل  
مشكلة الجمع بين تسجيل الرؤية اللحظية أو اللقطة  
العابرة كما ركز عليها «التأثريون»، مع المحافظة على  
جوانب التصميم واستخدام الخطوط الحية المعبرة كما فى  
أعمال الكلاسيكيين .

وفى مرحلته الأخيرة إنغلق على نفسه عندما زاد ضعف  
بصره، وقاطع الدنيا محاولاً أن يجعل طريقته فى الرسم أكثر  
شفافية وخفة، فقد كان يريد أن يكون «تعبيراً» بدلاً من  
أن يكون أستاذاً متمكناً من الرسم .

ولهذا إتهجه إلى النحت بحماس، وانتج بضع مئات من  
التمائيل الصغيرة الخشنة التشكيل للخيل والنساء  
والمستحلمات والراقصات، وكل تماثيله نجدها مشحونة





لوحة : « درس الرقص » للفنان « إدمند ديجا » ( ١٨٢٤ .  
١٩١٧ ) ، رسمها بالوان باستيل على ورق ، ومعرضة  
بمتحف التاترين بباريس .

بطاقة حركية، وحيوية عظيمة في الايقاع. لقد قام بدراسة أجسام النساء في جميع الأوضاع الممكنة وهن ينحنين ويلوين جذوعهن أو يدرن على ساق واحدة.. وهكذا..  
وقد رسمهن وهو ينظر إليهن من أسفل ومن أعلى ومن مختلف زوايا الرؤية، فظهرن وهن يقفزن من الطست، أو يتمرغن على أريكة، أو يغتسلن أو يحففن أجسامهن ويمشطن شعورهن كل هذه الأوضاع في حياتهن العادية، وكأنه تطلع إليهن من خلال ثقب المفتاح - على حد تعبير ديجا - دون أن يشعرهن بوجوده، فيتكلفن وقفة أو جلسة خاصة لإبراز مفاتنهن.

ولا نكاد نجد فناً آخر، يبلغ ما بلغه «ديجا» في القدرة على التعبير عن الحيوية الكامنة في حركات جسم المرأة: رشاقة الراقصة التي أصبحت خفيفة كالفراشة، وطبيعية الحركة في التواء جسم غانية وهي تجفف ظهرها، واختيال فتاة وهي تجرب قبعة جديدة..

وعندما زاد ضعف بصره في شيخوخته لم يستطع رسم الأشياء الصغيرة أو التفاصيل الدقيقة، واضطر إلى تضخيم كل شيء، وكانت مساحات لوحاته في تلك المرحلة لا تقل عن متر ارتفاعاً، وكان يرسم بعصبية وعنف، واختفت الخطوط الرقيقة المحددة للأشكال، وظهرت آثار أقلام

الفحم محفورة بعمق، في الورق لتنتحت الشكل وتجسمه .  
وكان ديجا هو الوحيد بين التأثيرين الذى لم يعان من  
الاضطهاد، وكان أكثرهم حساسية، مع المرارة المتزايدة في  
أعماقه، فقد كان سوداوى المزاج . . لم يتزوج . . رغم أنه  
كان لاذع النكتة، وظل مستقلاً عن أتباع «أنجر» وأتباع  
«ديلا كروا» وأتباع «سيزان»، وهم الذين كانوا يمثلون  
الاتجاهات الرئيسية الثلاثة في الفن قرب نهاية القرن  
الماضى وبداية القرن العشرين في فرنسا . وعندما مات عام  
١٩١٧ عن ثلاثة وثمانين عاماً، كان قد قارب العمى،  
وأوصى بالألا يقام موكب لجنازته ويكفى أن يقال لمودعيه  
«لقد أحب الرسم حباً عظيماً» . .  
وبعد خمسة وثلاثين عاماً من وفاته تأكدت مكانته  
كواحد من أكثر الفنانين أصالة وعظمه من أبناء القرن  
التاسع عشر .

## تولوز لوتريك

(١٨٦٤ - ١٩٠١)

ولد الفنان «هنرى دى تولوز لوتريك» عام ١٨٦٤  
لأبوين ينتميان لأصل ارسقراطى عريق، فقد كانت أمه  
من سيدات المجتمع اللامعات، كما كان أبوه يحمل لقب

كونت وينفق وقته في الصيد وتربية الخيل وغير ذلك من هوايات الأثرياء.

وقد التحق بمدرسة «الليسيه» في باريس ولكنه لم يستطع الانتظام في دراسته بسبب حالته الصحية العلية فقد تعرض في طفولته لحادثتين متتاليتين نتجت عنهما إصابة في ساقيه منعهما عن النمو، فعاش حياته قزماً مشوهاً.

وقد ظهرت مواهبه في سن مبكرة وكان قد درس الرسم كالأمراء على يدي مدرس خصوصي من أصدقاء والده، وعندما بلغ الثامنة عشرة التحق بمدرسة الفنون الجميلة بباريس، وأظهر براعة في استخدام أسلوب «التأثرين» في التقاط أثر الأضواء المتغيرة عند سقوطها على العناصر المختلفة في الطبيعة.. وقد تعرّف في ذلك الوقت على عدد من الفنانين الذين امتد حوا رسومه وساعدوه على اكتشاف حياة البوهيميين في باريس بحى «مونمارتر» وكان من بين هؤلاء الأصدقاء الفنان «فنست فان جوخ»، وكانوا يترددون على ملاهى «ميرلتون» و«المولان روج» (الطاحونة الحمراء) حتى أصبحت بمثابة المنزل بالنسبة «لتولوز لوتريك»..

وقد تميزت رسومه في هذه الفترة عن رسوم بقية الفنانين «التأثرين» بما تظهره من أعماق نفسية



لوحة : « درس الغناء » للفنان « هنرى دى تولوز لوتريك »  
(١٨٦٤ - ١٩٠١) ، رسمها بالوان زيتية على خشب ،  
مساحتها ٨٢ x ٧٨ سم ، ومعرضة بمتحف محمد محمود  
خليل وحرمة بالجيزة .

للشخصيات التى يرسمها، كما كان يختلف معهم حول  
مسألة رسم المناظر الطبيعية، وولعهم بالرسم فى الخلاء،



فقد كان يعتقد أن: «الأحق وحده هو الذى يستطيع الاهتمام بمنظر طبيعى يخلو من الناس، ولا يمكن إلا لذى حسٌ بليد أن تحمل عيناه ضوء الشمس فى الأماكن المفتوحة» .. أما هو فقد كانت تجذبه أضواء المصابيح وحياة الليل، ولم يكن يلذ له غير تأمل ومتابعة النساء والرجال، ولكن ليس هؤلاء الذين يحافظون على هندامهم ومظهرهم المحترم، وإنما أولئك الذين تجردهم حياة الفجور والعريضة من أقنعتهم المزيفة، فتظهر وجوههم على حقيقتها عارية بغير حجاب.

وبعد بضع سنين تولى عن هذا الأسلوب مقترباً من أسلوب وموضوعات «إدجار ديجا» لقد كان «تولوز لوتريك» معجباً بفن «ديجا» رغم أن معرفتهما اقتصرت على تبادل التحية، ولكن يحكى عن «لوتريك» أنه صاحب ضيوفه على العشاء ذات ليلة إلى مسكن أحد معارفه ليشاهدوا واحدة من لوحات «ديجا» .. وكان تعليقه على ذلك هو: «والآن أقدم لكم الحلوى بعد العشاء!».

إن «ديجا» هو الذى وجّه «لوتريك» إلى رسم الرقصات، وكان «ديجا» يكبره بثلاثين عاماً، ولكن «لوتريك» لم يظل مقلداً لأستاذه ومثله الأعلى، الذى كان يرسم رقصات الباليه غير المعروفة وقد ظهرن فى لوحاته



لوحة : « جون إفريل ترقص » للفنان « لوتريك » رسمها عام  
١٨٩٢ بالوان زيتية على قماش ، ومعرضة بمتحف  
اورساي بباريس .

من وجهة نظر المتفرج العابر، إنما إتجه «تولوز لوتريك» إلى رسم رواد الملاهى الليلية وهم أشخاص حقيقيون، رسمهم باستمتاع شديد بل وتعاطف وحنان واضحين، كما فى لوحته المعروضة حالياً بمتحف «اللوڤر»: «جون أفريك وهى ترقص». إن الخطوط هنا تعبر عن الانفعال بالاضافة إلى الحركة، واللوحة تكشف عن جوهر الشخصية وعن آلامها وآثامها وأفراحها ومساخرها، ولقد اعتنى الفنان بالتفاصيل الصغيرة وقدمها من وجهة نظر صديق محب.

فإذا قلنا إن لوحات «ديجا» كانت تنطوى على نصيب أكبر من الفن فإن لوحات «لوتريك» تنطوى على نصيب أكبر من «الحياة» فقد كان «لوتريك» يبحث عن أصدقاء يصاحبونه وسط زحام الألوان والأضواء، ولكن ذوى الشخصيات المنحطة فى حياة ليل باريس فى التسعينات من القرن الماضى كانوا هم وحدهم الذين يقبلون مصادقته. وكانت «جون أفريل» هى واحدة من نجوم ملهى «الطاحونة الحمراء»، واستطاعت أن تأسره برقتها وسهولة انقيادها أمام أسلوبه الارستقراطى الولهان، وهو الذى كان على استعداد دائم للانجذاب نحو أى امرأة بسبب ما فى جسمه من تشويه. وقد رسم لها هذه اللوحة ذات مساء بالملهى... وتوضح آثار حركة الفرشاة السريعة فى معظم



لوحة : « السيد فورساد » للفنان « لوتريك » ( ١٨٦٤ .  
١٩٠١ ) ، رسمها بالوان زيتية على قماش ، ومعرضة  
بمتحف « ساوياولو » بالبرازيل .

أجزاء اللوحة مدى السرعة التي رسمها بها ليلتقط حركة الرقص ، فهذه اللمسات تعتبر مقياساً للزمن الذي استغرقه في الرسم . ولكن العناية الشديدة في رسم وجه الراقصة توضح لنا مدى اهتمامه بالشخصية التي أمامه والتي وضعها وسط لوحة مليئة بالتفاصيل التي تبدو كمهرجان مزركش .

لقد عاش هذا الفنان في الحانات الليلية حتى ارتبطت أعماله بأسلوب حياته ارتباطاً شديداً ، وعبر عن الحياة البوهيمية أصدق تعبير . . ولم يكن واعظاً أو راغباً في إصلاح حال هؤلاء الفاسقين ولكنه كان - رغماً عنه - مفتونا بمظهر هؤلاء الناس ، يعيش حياتهم ويسجل ما يرى .

ولقد رسم «لوتريك» لوحاته الزيتية بالاضافة إلى اعلانات الملاهي والديكور والاعلانات المطبوعة على الحجر «ليتوجراف» ولكنه أدمن الخمر حتى كادت تقضى عليه . . ودخل مستشفى الأمراض العقلية في «نيلى» عام ١٨٩٦ ليتخلص من تأثير الكحول الذي تشبع به جسمه . .

وفي فترة إقامته بهذه المصحة رسم مجموعة كبيرة من التخطيطات للسيرك من الذاكرة .

وقد تأثر «تولوز لوتريك» ، بالرسوم اليابانية المطبوعة ، فيما يتعلق بتنسيق الأشكال ، واختزال الأبعاد ، وتقريب



بعض المناظر الهامة فى اللوحة إلى الأمام مع إخراجها من  
بؤرة اللوحة، غير أن هذا التأثير قد امتزج إمتزاجاً تاماً  
بموهبته الشخصية فى الرسم والتصميم، هذه الموهبة التى  
تجلت فى رسومه الملونة المطبوعة على الحجر. وقد ابتدع  
«لوترىك» أساليب جديدة فى هذا الميدان الأخير، كان لها  
فضل كبير فى إحياء هذا الضرب من الفن، وإقبال عدد من  
شباب الرسامين عليه.

ولكنه كان يشعر شعوراً باطناً بأن حياته لن تطول،  
فأراد أن يستهلك جميع قواه سريعاً قبل أن يمضى الأجل.  
ولذلك نراه فيما بين سن الخامسة والعشرين والخامسة  
والثلاثين - وهى مرحلة نضجه الفنى - ينتج ما لا يكاد  
يحصى من الرسوم واللوحات والاعلانات الليتوجرافية،  
وإنها تتميز جميعاً بتلك الخطوط العصبية المنقضة انقضا  
الصواعق، وبذلك الألوان اللاذعة المذاق التى لا يكاد يباريه  
فيها رسام آخر.

وتوفى عام ١٩٠١ بين أحضان أمه بعد أن أصابته نوبة  
عصبية حادة وهو فى السابعة والثلاثين من عمره.



## جورج سيرا

(١٨٥٩ - ١٨٩١)

استغرق الفنان الفرنسي «جورج سيرا» في رسم لوحته الرائعة الكبيرة المسماة «بعد ظهر يوم الأحد في جزيرة «لاجراندجات» ، لمدة تزيد عن عامين . . فقد بدأها عام ١٨٨٤ ولم يتمها إلا في ١٨٨٦ . . وخلال تحضيره لهذه اللوحة رسم ٣٨ دراسة بالألوان الزيتية و٢٣ رسماً تحضيرياً بالخطوط، وهي معروضة الآن ضمن مقتنيات معهد الفنون في شيكاغو بالولايات المتحدة الأمريكية، بينما تنتشر اللوحات التحضيرية والرسوم في العديد من المتاحف الأمريكية والأوروبية .

ولا يرجع السبب في طول الزمن الذي استغرقه الفنان في رسم هذه اللوحة إلى العدد الكبير من الدراسات والتخطيطات التحضيرية فقط، وإنما أيضاً للأسلوب الذي اتبعه في رسمها ويسمى بالأسلوب «التنقيطي» أو «التقسيمي» . فهي عبارة عن ملايين النقاط الصغيرة الملونة المتجاورة وكل نقطة فيها تتكون من لون نقى من أحد الألوان الأساسية الثلاثة: الأحمر والأزرق والأصفر، بالإضافة إلى نقط أصغر حجماً من أحد اللونين الأبيض أو الأسود. أما الألوان المختلطة الخضراء والبنفسجية



لوحة : « يوم الأحد في حديقة لا جراند جات » للفنان  
«جورج سيرا» ( ١٨٥٩ - ١٨٩١ ) رسمها عام ١٨٨٦  
بألوان زيتية على قماش ، ومعرضة في معهد الفنون  
بشيكاغو .

والبرتقالية، وكذا التدرجات اللونية، فقد حرص الفنان على أن يترك المشاهد ليحققها بنفسه عندما تتداخل هذه النقاط المتجاورة أمام ناظره، وتمتزج في عملية «فيزيائية» داخل شبكية كل عين تنظر إلى اللوحة . . ونفس الشيء يحدث عند تصويرها وطبعها مصغرة ، حيث تتقارب هذه النقاط الملونة وتتداخل وتمتزج ، فتظهر الألوان المختلطة التي قصد إلى تحقيقها الفنان دون أن يضعها بحالة مختلطة على

لوحته . ولم يكن بحاجة إلى نور النهار أثناء رسم هذه اللوحة - مثل التأثيرين - لاختيار ألوانه، لأنه في لوحاته التحضيرية حَسَبَ كل لون بدقة .

ولهذا تُعتبر هذه اللوحة ذات مكانة خاصة في تاريخ فن التصوير الزيتي الحديث، وفيها يتمثل أسلوب هذا الفنان «التنقيطى» وموهبته الفذة في أكمل صورها . . فقد كان يعمل بدقة شديدة وببطء، مع صبر لا ينفد، ليلاً ونهاراً، وفق خطة محكمة : من أجل إثبات نظرية علمية في عالم الألوان والأضواء . وأطلق على هذا الأسلوب في تاريخ الفن اسم «التأثرية الجديدة» ومثل هذا الحساب العلمى الدقيق فى الفن يكبت الجانب العاطفى ويمنع الفنان من التعبير بطريقة تلقائية عن إحساساته المباشرة وهذا ما يعيب «التأثرية الجديدة» .

ولد «جورج سيرا» فى باريس عام ١٨٥٩ ، وكان والده يعمل خادماً فى المحكمة، ولم يكن بين أفراد عائلته من سبق له الاشتغال بالفن . . ومع هذا اختار دراسة فن التصوير الزيتي عندما بلغ سن التاسعة عشرة، والتحق بمدرسة الفنون الجميلة، حيث أمضى عامين كاملين فى دراسة الأسلوب التقليدى فى الرسم على يدي أستاذ بارع من أقطاب الاتجاه «الكلاسيكى الجديد» . .



ثم راح يتدرب على الرسم بالخطوط لمدة عامين آخرين من سنة ١٨٨١ حتى ١٨٨٣ . . في تلك الفترة كان «جورج سيراه» يسعى إلى اكتشاف أسرار الجمال في أعمال الفنانين السابقين عليه أمثال «فيرونيز» و«أنجر» و«يوجين ديلا كروا». حيث كان يعتقد أن دراسة ونقل الروائع الفنية القديمة المعروضة بمتحف اللوفر، ستجعله يتوصل إلى اكتشاف أسرار الجمال في تلك اللوحات، وكانت تشغله قضية استخدام الألوان المتضادة مع تحقيق التوافق بينها في نفس الوقت. ولم يكن يحس بالضجر من هذا النوع من التعليم وما يتطلبه من مران عمل متواصل، بل على العكس، لقد اتفقت هذه الدراسة مع طبيعته المثابرة الرزينة، وتفكيره المنهجي العلمي المرتب، بل اتجه إلى التوسع في دراسة الطرق المختلفة في فن الرسم وعلم البصريات وكيمياء الأصباغ.

وتثبت هذه اللوحة أن الفنان لم يهتم بالألوان وحدها، كما في لوحات أقطاب المذهب «التأثري» أمثال «كلود مونييه» و«أوجست رينوار» وغيرهما ممن حرصوا على نقل مظهر الأشياء من خلال تسجيل انعكاس الأضواء الساقطة عليها، مع تحليل هذه الأضواء إلى عناصرها اللونية الأولية التي تبدى لنا في ألوان «قوس قزح».



ورغم اعتماد «المذهب التأثري» على الجانب العلمي في تحليل الأضواء إلا أن لوحات التأثيرين تفتقد إلى تماسك البناء، وتبدو الأشكال التي يرسمونها خفيفة وأقل استقراراً مما هي في لوحات الفنانين السابقين عليهم من الفنانين الكلاسيكيين.

ولهذا اعتنى «جورج سيرا» بعمق المنظر، أي البعد الثالث الذي كان التأثيريون قد أغفلوه تماماً، وإن كان يظهر إلى حد ما في لوحاتهم بوصفه نتيجة حتمية لتسجيل الأضواء والظلال، بينما كان هذا الفنان في «تأثيرته الجديدة» يحسب بالمليمتر مكان كل نقطة صغيرة من اللون في تحديده لأوضاع الأشخاص والأشياء بالنسبة إلى بعضها البعض في (جوف) اللوحة، حتى يُتاح لعين المشاهد أن تنظر إلى «عمق» المنظر، متنقلة من القريب إلى البعيد، ومن البعيد إلى الأبعد، ومن الأبعد إلى الأكثر بعداً، حتى تختفى الأشكال في أعماق الأفق.

وهكذا أعاد «سيرا» إلى الأجسام كثافتها، بعد أن أوشكت على الإفلات من أيدي التأثيرين، بسبب حصر اهتمامهم في نقل الصورة السطحية العابرة التي تتراءى

---

جزء تفصيلي من لوحة «يوم الأحد في الحديقة» للفنان

«جورج سيرا» المرسومة عام ١٨٨٦.



للعين عند اللمحة الخاطفة . وقد نجح «سيرا» في ذلك دون التضحية بشيء مما في ألوان «التأثيرين» من رونق وبهجة .

إلا أن الكثافة التي تتميز بها الأجسام في لوحات «سيرا» ، قد اقترنت بتفكيك هذه الأجسام وتفتيتها إلى جزئيات من الألوان . وكان «سيرا» يعارض مذهب التأثيرين فيما يتعلق بالتلقائية على اعتبار أنها لا تصلح إلا للرسوم التخطيطية السريعة ، فكان ينسق الأشكال والخطوط في لوحاته تنسيقاً دقيقاً بحيث ينسجم كل عنصر منها مع غيره من العناصر انسجام النغمات في اللحن الموسيقى .

ومع هذا فقد كانت رسومه في المرحلة الأولى تتصف بالدقة الكلاسيكية كما برع في اللوحات التخطيطية المرسومة بأصابع اللون الأسود (الكوتية) . . وقد تقدم بإحدى لوحات تلك المرحلة إلى صالون باريس ، فعرضت بهذا المعرض الحكومي السنوى في عام ١٨٨٣ وكان صاحبها لم يتجاوز بعد سن الثالثة والعشرين .

ولكنه عندما بدأ تطبيق أسلوبه «التنقيطى» في أولى لوحاته الزيتية الكبيرة «المستحزمات» ، وتقدم بها إلى الصالون عام ١٨٨٤ ، فإن لجنة التحكيم رفضت عرضها

على الفور. فأعلن الحرب على تلك اللجنة، وراح يدعو ضد دكتاتورية «أكاديمية الفنون» وتعتتها، واشترك مع زميله «بول سينيكا» - الذى ساهم معه فى ابتداع التنقيطية ومذهب التأثرية الجديدة - تحت قيادة الفنان «أوديلون ريدون» فى تأسيس جماعة «المرفوضين» التى بدأت من ذلك التاريخ فى تنظيم «صالون» سنوى آخر يستطيع أن يعرض فيه أى فنان، بدون لجان تحكيم وبلا تحكم، وأطلقوا عليه اسم «صالون المستقلين» الذى يقام سنوياً فى باريس حتى الآن. وقد عرض «سيراه» لوحته المرفوضة «المستحقات» فى المعرض الأول لهذه الجماعة.

ورغم ما قوبل به «صالون المستقلين» من الاستنكار من جانب النقاد والسخرية من الجمهور، إلا أن لوحة «جورج سيراه» لفتت نظر واحد من كبار النقاد فى ذلك الوقت هو «فيلكس فينيون» الذى أدرك ما فى أسلوب «سيراه» من قيمة فائقة، فانبرى للدفاع عنها وعن صاحبها من ذلك الحين حتى أقنع الجميع بقيمته وأهمية أعماله.

أما جماعة «التأثرين» التى تكونت عام ١٨٧٤، فقد بدأت تدب بين أعضائها عوامل الشقاق والتفرق رغم أن الجمهور الفرنسى كان قد بدأ يتعاطف مع إتجاهها بعد

مرور عشر سنوات على إنشاء الجماعة، ولكى يواجه زعماء «التأثرية» ظروف الخلاف بين أقطابها اقترح أحدهم ضم «جورج سيراه» و«بول سينيكا»، اختارهما من بين عشرات الاتباع والمقلدين الذين أقبلوا على ممارسة الرسم بالأسلوب «التأثرى» كما ابتدعه «كلود مونيه» و«رينوار» وزملاؤهما.

وقد عرض «سيراه» لوحته الكبيرة «بعد ظهر يوم الأحد بجزيرة لاجرانديجات» عام ١٨٨٦ فى المعرض الثامن والأخير لجماعة «التأثريين»، وأعلن بذلك مولد التأثرية الجديدة أو ظهور التقطيعية والتقسيمية فى فن الرسم.

وقد بلغ ولع «سيراه» بدقة التحليل والقياس إلى الحد الذى دفعه لوضع قواعد ثابتة لوقع الألوان المختلفة على النفس، وأثر اتجاهات الخطوط فى استثارة الانفعالات، ومن بين هذه القواعد: «ان البهجة تتحقق من الألوان الناصعة الدافئة، والخطوط الصاعدة إلى أعلى من خط الأفق. أما الهدوء فيتحقق بتوازن درجات الألوان الباردة والدافئة مع الخطوط الأفقية فى اللوحة. بينما الكآبة تتسبب من الألوان القائمة الباردة والخطوط الهابطة إلى أسفل من خط الأفق.



إلا أن وفاة «سيراه» الفجائية في ٢٩ مارس ١٨٩١ وهو لم يتخط بعد سن الثانية والثلاثين قد منعت من استكمال عمله الأخير «السيرك» الذي يعرض حالياً - كما تركه ناقصاً - في متحف التأثيرين .

## بول سيزان

(١٨٣٩ - ١٩٠٦)

يطلق عادة على الفنان «بول سيزان» لقب «إمام الفن الحديث»، ذلك لأنه فتح الطريق بأعماله لمذاهب الفن المتعددة والمتتالية التي تعاقبت بعده .

ولد «سيزان» عام ١٨٣٩ في بلدة «اكس ان بروفانس» بجنوب فرنسا قرب الحدود الإيطالية وكان والده قد أنشأ تجارة ناجحة للقبعات جنى منها ثروة طائلة جعلته من أصحاب البنوك الأثرياء، وقد أراد الأب لابنه أن يخلفه في إدارة البنك . . ولكن «بول سيزان» قاوم رغبة أبيه وأصر على الاتجاه للفن .

بعد أن اتم دراسته الثانوية في بلدته - حيث صادق زميل الدراسة «إميل زولا» - بدأ يدرس الحقوق نزولاً على رغبة والده . . ولكنه في عام ١٨٦٠ هجر هذه الدراسة نهائياً وراح يمارس هواياته الثلاث: كتابة الشعر، وعزف

الموسيقى، والرسم. وفي العام التالي ١٨٦١ سافر إلى باريس حيث التحق بالأكاديمية السويسرية، وهي معهد أهلّ كان يفتح أبوابه لكل من يريد أن يدرس الرسم، وقد التحق به «سيزان» ليعُدّ نفسه لاجتياز اختبار القبول بمدرسة الفنون الجميلة (البوزار) بباريس.

وعاش الفنان الشاب مع «إميل زولا» في مسكن واحد، كما تعرف في الأكاديمية السويسرية على الفنان «بيسارو» ورافقه في تسكعه على مقاهي باريس، ورغم أنه كان يرسم باستمرار إلا أنه فشل في الالتحاق بمدرسة الفنون الجميلة عندما تقدم للاختبار، فعاد إلى بلده «اكس أن بروفانس» بعد أن ملأه اليأس والتشاؤم وعدم الثقة في نفسه وفي قدرته على الرسم، ورضخ لرغبة والده، فعمل معه في البنك وظل عاما كاملا وكل صلته بالحياة الثقافية والفنية في فرنسا عن طريق الرسائل التي كان يتبادلها مع صديقه «إميل زولا».

وقد كتب في إحدى هذه الرسائل يقول «إن سيزان الموظف، عندما يتطلع خلف مكتبه بالبنك يرى أن مستقبله في شيء واحد هو الفنان الرسام».

والواقع إن «بول سيزان» هو نموذج فريد للفنان الذي يفتقر إلى الموهبة، ولكنه يعوض هذا الفقر في الموهبة



لوحة : « طبيعة صامتة » للفنان « بول سيزان » ( ١٨٣٩ -

١٩٠٦ ) ، رسمها بين عامي ١٨٩٥ و ١٩٠٠ بالوان زيتية

على قماش ، رمعرضة بمتحف التاثيريين بباريس .

الفطرية بالذكاء والفكر وممارسة الفن كعلم بدلاً من ممارسته  
عن فطرة . . حتى استطاع أن يكون إمام الفن الحديث،  
ورائده الأول.

كانت له شخصية غريبة الأطوار، مملوءة بالضجر  
وعدم الاستقرار ورغم أنه لم يقاس من الفقر، إلا أنه كان  
يعاني دائماً من الصراع الداخلي من أجل إحكام السيطرة  
على أطراف أصابعه حتى تطاوعه وتدريب على رسم

«ما يريد» بدلاً من الرضوخ لرسم «ما يستطيع».. وقد اتسم مسلكه من البداية بالتناقض الشديد، فيدوتارة منكمشاً هياباً، وتارة أخرى حاداً فظاً.. وكان يشعر - وهو فى باريس - بالخرج الشديد بسبب طابعه الريفى عندما يكون بصحبة الباريسيين المهذيين، فكان يعتمد المبالغة فى سلوك مسلك البوهيميين.

عجينة اللون، بل كان فى لحظات الهياج - على ماروى شهود العيان - يتناول حفنات من عجائن الألوان، ويبسطها بيده مباشرة على سطح اللوحة، وأحياناً كان يبلغ به الأمر أن يملأ ملعقة كبيرة بعجينة الألوان ثم يلطخ بها لوحته تلطيحاً..

وكان يتخذ فى البداية من الفنان «الرومانتيكى». «يوجين ديلاكروا» مثله الأعلى، إلا أنه كان يستخدم السكين بدلاً من الفرشاة فى وضع الألوان على لوحاته وكان يفرط إفراطاً شديداً فى تحميل «سكينه» كميات هائلة من

وفى لوحاته الأولى، كان يبالغ فى استخدام اللون الأسود، الذى كان ييسطه على اللوحة فى طبقات سميقة، وكانت مواضيعه تتصف بعاطفية جامحة مقبضة، وبعض لوحاته بلغ من السخف مبلغاً عظيماً.



وعاد إلى باريس في نهاية عام ١٨٦٢ وهو على هذه الحال، محاولاً الالتحاق للمرة الثانية بمدرسة الفنون الجميلة دون جدوى، فواصل ترده على الأكاديمية السويسرية، حيث توطدت علاقته بالفنان «بيسارو».. فقد كان «بيسارو» هو الوحيد القادر على مجادلته في آرائه وتلين عناده وتشبته بما سبق أن أعتقه من آراء.. في تلك الفترة تعرّف على أقطاب المذهب التأثري وتحمس لفن «ادوار مانيه».. وفي عام ١٨٧٥ اصطحب «سيزان» صديقه «زولا» إلى معرض «الصالون» عدة مرات حيث شاهد لوحة «أوليمبيا» التي أثارت سخط المجتمع الأرستقراطي في باريس.. وأنصت «زولا» لحديث «سيزان» عما يجري في التحضير لمعرض «الصالون» وتوزيع جوائزه من دسائس، وما يتصف به المشرفون على إعداداته من فساد ثم شرع في نشر سلسلة من المقالات، يحمل فيها حملة عاتية على الصالون، مدافعاً عن «إدوار مانيه» أمجد دفاع، غير أن هذه المقالات لم تلبث أن توقفت فجأة، بسبب ضغط رجال أكاديمية الفنون الفرنسية على صاحب الجريدة.

أما «سيزان» فقد ظل يلقى الهجوم مرة والتجاهل مرات لمدة أربعين عاماً تقريباً.. وكان كلما ضغطت عليه باريس عاد إلى المكان الذي تربى فيه والذي يتفق مع مزاجه



الخاص . . . وعندما نشبت الحرب السبعينية أقام بالقرب من مرسيليا يرسم مشاهد الطبيعة، وبعد الحرب فضل أن يبقى بعيداً عن باريس واختار صحبة الفنان «بيسارو» في منطقة «ايفروس» . . . وتحت تأثير «بيسارو» اتجه إلى التأثيرية عندما دفعه صديقة إلى أحضان الطبيعة، فبدأت ألوانه تقل قتامة وينتشر فيها الضوء وتكتسب الشفافية وأصبحت رقيقة. أما عقله المنظم فقد جعل منه فناناً مفكراً، وبدأ يسعى إلى أسلوب علمي ورؤية بنائية مؤسسا لوحاته على فكرة تحقيق التماسك ومتانة البناء في الفن التأثيري.

ولقد اشترك «سيزان» مرتين فقط في معارض «التأثيريين» الأولى عام ١٨٧٤ في معرضهم الأول، وكان أكثرهم حظاً من هجوم النقاد . . . والمرة الثانية عام ١٨٧٧ في معرضهم الثالث وكانت عبقريته قد بدأت تظهر . . . ولكن أحداً لم يلتفت إليه. فقد اكتشف اللون الرمادي المضطرب الناتج عن اهتزازات مجموعة من الظلال، واكتشف، «اللون السائد» الناتج عن تأثير الهواء الممتد بين عين المشاهد والمنظر الذي يتطلع إليه، ثم الأضواء المنعكسة الأخرى التي يجب أن تؤخذ في الاعتبار عند التقاط التأثير المباشر بالمنظر.



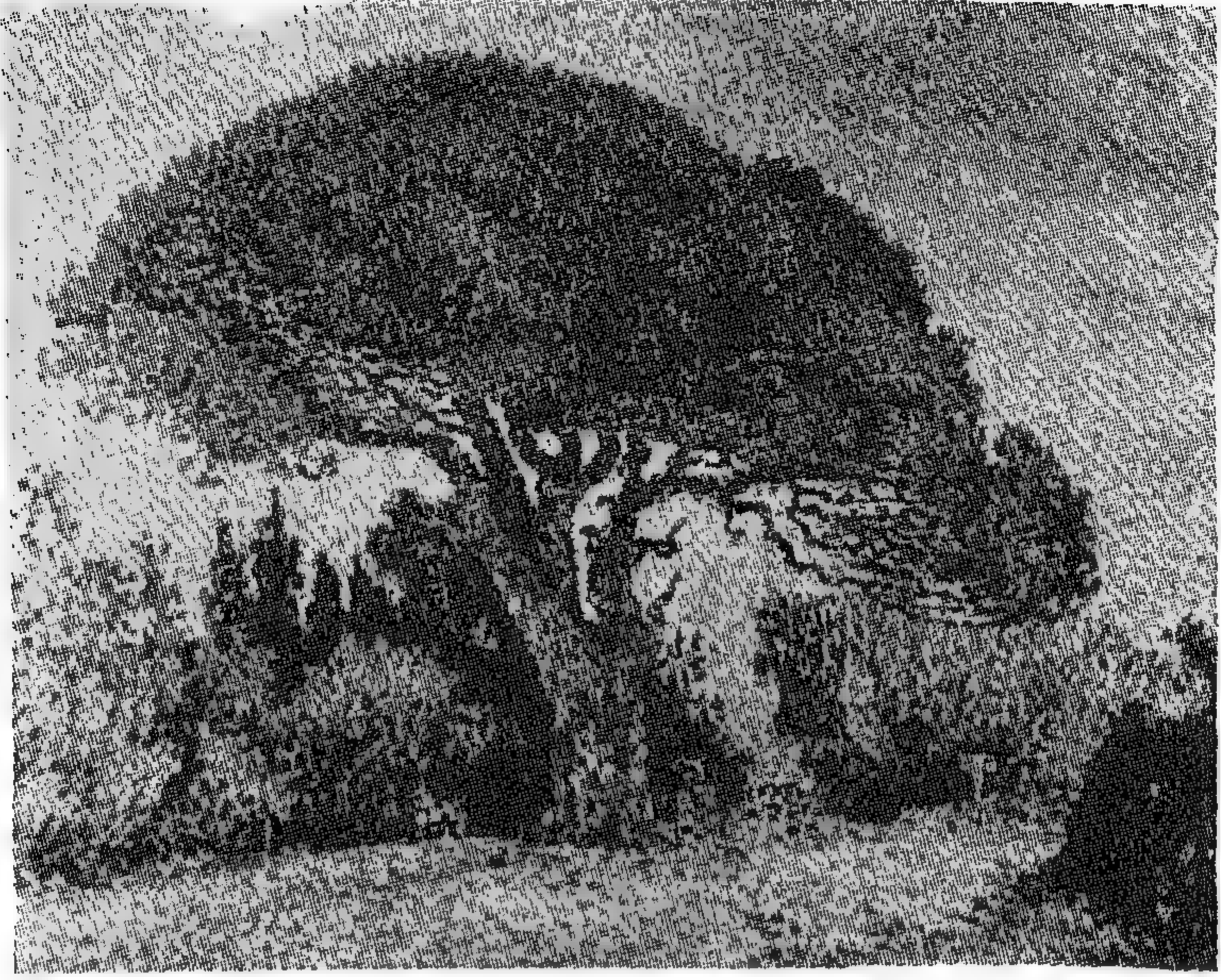
لوحة : «مجرى ماء عند جبل سان فيكتور» للفنان «بول  
سيزان» (١٨٣٩ - ١٩٠٦) رسمها فيمابين عامي ١٨٨٥ -  
١٨٩٥ ، مساحتها ٩١ x ٧٢ سم ومعرضه بمتحف  
بوشكين بموسكو .

وقد سار «سيزان» خطوة أبعد من تأثرية «كلود مونييه» عندما حرص على تفادي ما يحدثه التقاط تأثيرات الفنان بالضوء من تفكك في بناء اللوحة وتحلل لعناصرها. . لقد اتجه إلى الاهتمام بالجانب المعماري والبنائي للوحاته حتى وهو يفكك الأضواء إلى ألوان لتمزجها عيني المشاهد عند الرؤية. . وهو يقول في ذلك: «لقد أردت أن أجعل من التأثرية فناً متيناً باقياً كروائع الفن التي تضمها المتاحف. .»

وقد انتقل بعد ذلك إلى مرحلة تُعتبر أساس الفن «التكعيبى» ونقطة الانطلاق لفنون «الشكل» التي توالى في القرن العشرين بعد اختفاء الموضوع وإهمال المضمون في لوحات الرسامين. . فهو الذى أطلق جملة الشهيرة: «إن كل ما في الطبيعة ينطوى على صورة الاسطوانة أو الكرة أو المخروط. . . انظر في الطبيعة إلى الاسطوانة والكرة والمخروط، واضعاً كل شيء في مكانه المناسب من المنظور، بحيث تتجه جوانب الأجسام والسطوح جميعاً نحو نقطة مركزية. . .»

وفي عام ١٨٩٥ استطاع تاجر اللوحات «فولار» أن يجمع ١٥٠ لوحة من أعماله، فقد زار «اكس ان بروفانس»





لوحة : «منظر» للفنان بول سينياك ، رسمها بالاسلوب  
التنقيطى .

وأعلن بين الالهالى أنه مستعد لدفع ١٥٠ فرنكاً ثمناً لكل  
لوحة من لوحات «سيزان» فانطلقوا يبحثون فى كل مكان  
عن هذه اللوحات التى كانت مهمة فى بيوتهم .

ولقد كانت لوحة «مجرى ماء عند جبل سان فيكتور»  
واحدة من تلك اللوحات التى أنقذها «فولار» ، وقد  
اشترأها منه القنصل الروسى فى باريس وأرسلها إلى بلده  
ولهذا فهى معروضة حالياً فى متحف «بوشكين» فى موسكو .

إنها تمثل أسلوب «سيزان» في الرسم أحسن تمثيل،  
فقد رسمها بين عامي ١٨٨٥ - ١٨٨٧ بعد أن نضج  
أسلوبه الفني وأصبحت له شخصية متميزة محددة  
الملامح.. فهي مرسومة بالألوان الزيتية على قماش،  
ويبلغ ارتفاعها ٩١ سنتيمتراً وعرضها ٧٢ سنتيمتراً..  
وهي واحدة من مجموعة لوحات رسمها الفنان لجبل «سان  
فيكتوار» حيث نلمح في خلفية اللوحة اجزاء من هذا الجبل  
الذي يمتد محتضناً قرية «سيزان» في الجزء الغربي من فرنسا،  
وتكسو جانبه الأشجار بشفافيتها والتي تتصل قممها بزرقة  
السماء.

إن ألوان هذه اللوحة قد بُنيت على درجات لاعد لها  
من الأخضر والازرق مع الظلال الصفراء، ولهذا فهي  
نموذج يوضح أفكار «سيزان» حول الضوء وضرورة رسم ما  
يدركه العقل بدلاً من الاقتصار على ما تراه العين.. إن كل  
مميزات فن «سيزان» تتمثل في هذه اللوحة رغم اهتمام  
المتحمسين للمذاهب الفنية الحديثة بلوحاته التي رسمها  
للطبيعة الصامتة.

أما نهاية «سيزان» فيروى عنه إنه كان يتمنى أن يموت  
وهو يرسم، وقد كادت تتحقق هذه الأمنية، فقد مات في



أكتوبر عام ١٩٠٦ بعد أربعة أيام من سقوطه مغشياً عليه  
بسبب الاعياء الشديد لأنه ظل يرسم عدة ساعات تحت  
المطر... .

## فان جوخ

(١٨٥٣ - ١٨٩٠)

يعتبر «فنسنت فان جوخ» أشهر فنانى القرن الماضى  
على الإطلاق فى وقتنا الحالى . . وقد حققت لوحاته أعلى  
رقم فى ثمن الأعمال الفنية عندما قفزت فى المزادات من ٣٨  
مليون دولار إلى ٥٢ ثم إلى ٨٢ مليون دولار. لقد استطاع أن  
يحظى باحترام وتقدير الجمهور ومؤرخى الفن ونقاده فى كل  
مكان، وتحتل أعماله مكاناً بارزاً فى متاحف موسكو  
ولينينجراد . .

فى أمريكا تضطر الشرطة إلى التدخل من أجل تنظيم  
حركة المرور أمام القاعة أو المتحف الذى يقيم عرضاً  
للوحات الفنان «فان جوخ» بسبب تزاخم الناس وإقبالهم  
على مشاهدة أعماله . وتنتشر صور لوحاته فى طبعات  
متلاحقة كما تواصل المطابع إصدار طبعات متتالية من  
الكتب عنه .

وفى دول العالم الثالث لا توجد لغة حية لم ينشر بها

كتاب أو أكثر عن الفنان فضلاً عن الأفلام السينمائية والتلفزيونية سواء التسجيلية أو الروائية التي تتناول حياته وفنه التي أنتجت في أوروبا وأمريكا وتعرضها دور السينما ومحطات التلفزيون في كل بلاد العالم.

وأهم سببين في شهرة هذا الفنان الواسعة في وقتنا الحاضر هما أسلوبه الشيق في الرسم، وأحداث حياته الصاخبة أو المأساة التي عاشها..

ولد «فان جوخ» في بلدة زونديت بهولندا عام ١٨٥٣. وكان أبوه قسيساً زرع في أعماق ابنه، من خلال الجو الديني الذي احاطه به في طفولته وصباه، مثلاً عليا كانت تصطدم بالواقع في كل لحظة طوال حياته.

فلما بلغ السادسة عشرة أخذه عمه إلى «لاهاي» ليعمل معه في القاعة التي كان يديرها وتخصصت في بيع الأعمال الفنية، سواء من الآثار القديمة أو من إنتاج الفنانين المعاصرين، وكانت هذه القاعة تتبع مؤسسة جويل الشهيرة التي يقع مركزها الرئيسي في باريس. وهكذا تعرف فان جوخ على عالم الفن وتحمس لأعمال «رمبرانت» وبعض لوحات الفنانين الهولنديين وجماعة «باربيزون» لأنه تصور أنها تتغنى بحب الانسانية.. وراح يناقش العملاء وبذل جهده في إقناعهم بشرائها، وبلغ من نجاحه أن



لوحة : « أنية وزهور » ومعروفة في مصر باسم لوحة  
« أزهار الخشخاش » للفنان « فنسنت فان جوخ » ، رسمها  
عام ١٨٨٦ بالوان زيتية على قماش ، مساحتها ٦٤ x ٥٢  
سم ، ومعروضه بمتحف محمد محمود خليل وحرمه  
بالجيزة .

قررت المؤسسة نقله إلى لندن ليدير فرعها هناك . .  
وكان ناجحاً في عمله أنيقاً في هندامه ، إلى أن أحب  
فتاة اسمها «أرسيولا» وعندما طلب منها الزواج هزأت به  
وصدته في خشونة و صلف . . فأصابه نوع من الهوس  
الدينى ، وراح يحدث عملاءه عن الدين بدلاً من مناقشة  
جماليات اللوحات الفنية .

ونقلته الشركة إلى باريس حيث تدهورت حالته  
النفسية وانطوى على نفسه وأصابته الكآبة . . وقبل أن تقرر  
المؤسسة فصله ، كان قد رفع استقالته ، موطداً العزم على  
تكريس حياته للخدمة الدينية .

وانتجه إلى لندن ليعمل مدرساً للغة الفرنسية . . ولكن  
جوها المظلم البارد الكئيب وذكريات جرحه العاطفى  
العميق جعلت حالته النفسية تزداد سوءاً ، فعاد إلى هولندا  
حيث قبلت أسرته أن تلحقه بمعهد لاهوتى فى امستردام ،  
وعكف على الدراسة الجادة ستة أشهر ، ثم لم يعد يطيقها ،  
وقرر أن يعمل واعظاً ومبشراً بين عمال المناجم والفلاحين  
فى إحدى قرى بلجيكا .

هناك عايش «فان جوخ» المرضى بحمى التيفوس ،  
وحاول تخفيف آلام الاحتضار عنهم ، وسهر مع الفقراء  
والجرحى ، متخطياً بذلك الجدول المرسومة له كمبعوث

دينى ، إلى نوع من الامتزاج والتوحد الكلى فى مهنته ، يقضى أيامه ولياليه بينهم لا يأكل إلا معهم ولا يخصص الوقت الكافى لراحته أو نومه ، كما وزع عليهم ملابسهم وأغطيته وأصبح يعانى البرد والجوع ، إلى الحد الذى جعل مظهره يتدهور فينام على القش ويتلطح وجهه الأحمر بغبار الفحم الأسود . فكان جزاؤه على ذلك أن تعلق به هؤلاء العمال ، وأن طردته السلطات الدينية قبل أن يمر عام واحد على استلامه هذا العمل ، لأنه لم تعجبهم طريقته فى تطبيق التعاليم المسيحية على هذا النحو .

وزادت أزمته النفسية نتيجة إحساسه بالفشل : فشل كبائع للوحات الفنية والتحف ، وفشل فى حبه ، ثم فشل كمدرس للغة الفرنسية ، وأخيراً فشل كواعظ دينى بين عمال المناجم والفلاحين .

ولكنه ما لبث أن كتب إلى أخيه «تيو» يقول :  
«إننى بالرغم من كل شىء سوف أنهض ثانية . سوف أتناول من جديد ريشتى ، التى تخلّيت عنها فى أيام انكسارى ، وسأعود للرسم . والآن يبدو لى كل شىء وقد تغير . . .» .

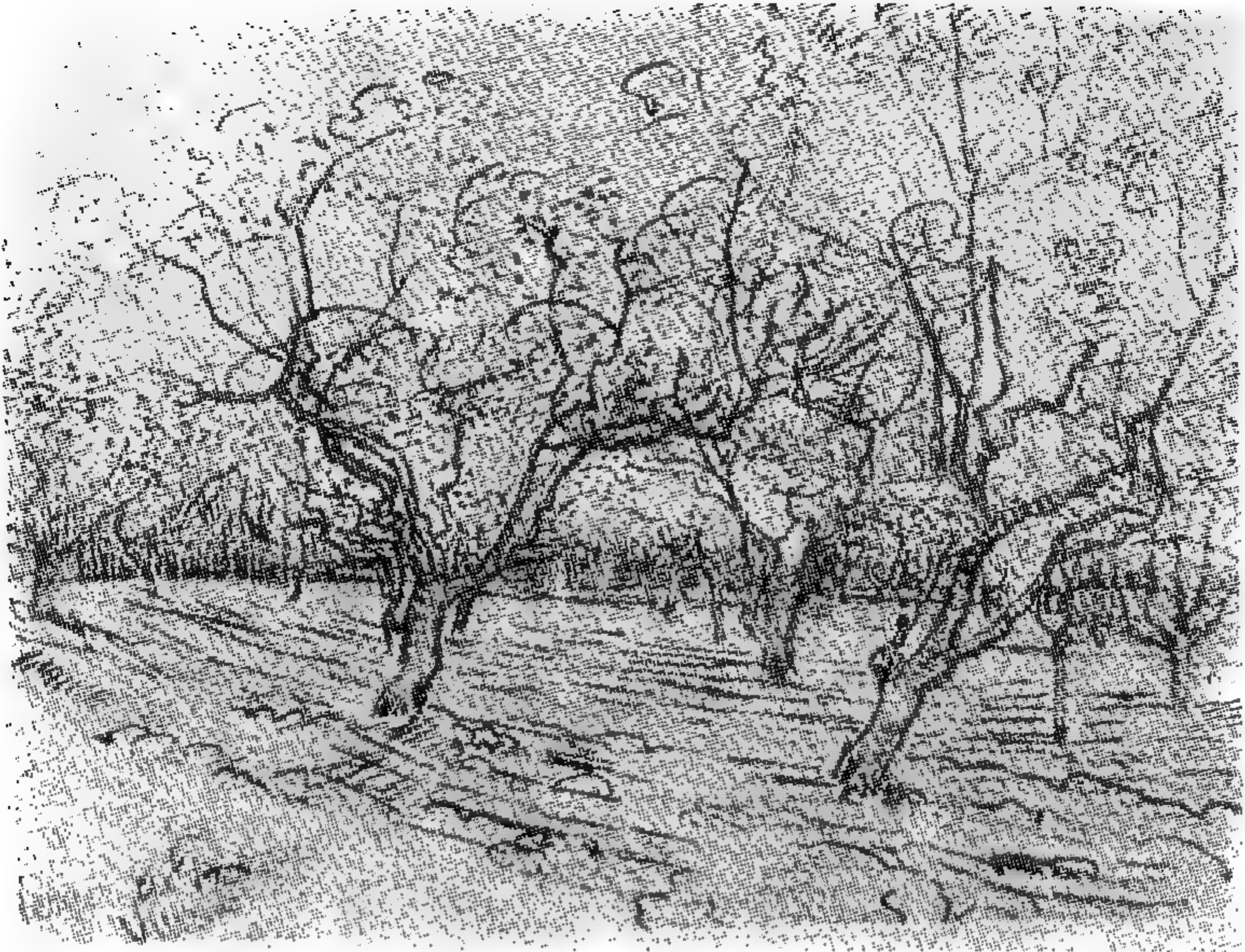
وبدأت قصة تراجيدية من قصص العلاقة التى تتنازعها المصالح من ناحية والحب الأخرى من ناحية



أخرى فقد آمن الأخ بأخيه، وأتاح ذلك «لفان جوخ» أن يخرج أعظم الأعمال الفنية، فمنذ ذلك التاريخ، لم ينقطع «تيو» طيلة السنوات العشر التالية عن بذل المعونة المالية لأخيه وتشجيعه ومساعدته واستخدام هذه المساعدة لحض أخيه على إنتاج أكبر عدد ممكن من اللوحات دون أى اعتبار لحالته النفسية.

وبعد أن بلغ السابعة والعشرين التحق باكاديمية الفنون في مدينة «انفري»، وبدأ حياته في عالم الألوان، وعكف على رسم الفلاحين الهولنديين وعمال المناجم والبؤساء، مسجلاً كل ذكرياته التي نقشت في مخيلته، في مجموعة من اللوحات الحزينة القاتمة، القوية التعبير. تسمى هذه المرحلة في فنه بالمرحلة الهولندية التي استغرقت عامي ١٨٥٤ - ١٨٥٥.

وفي العام التالي رحل «فان جوخ» إلى باريس للإقامة مع أخيه في استوديو بحى «مونمارتر»، وكان أخوه «تيو» من تجار الصور المتفتحي الذهن، المهتمين بتتبع الاتجاهات الحديثة، فقد كان مديراً لفرع إحدى المؤسسات الفنية، ومتخصصاً في تسويق لوحات التأثيرين وخاصة لوحات «مونييه» و«بيسارو» و«ديجا».. وقد فرح «فان جوخ» بصحبة أخيه، بعد ما قاساه طويلاً من وحشة وحرمان..



لوحة : « حديقة دي بروفان في الشتاء » للفنان « فنسنت فان جوخ » ، رسمها في « أزل » عام ١٨٨٨ بألوان مائية على ورق ، مساحتها ٣٨ x ٥٣ سم ، ومعرضه بمتحف فان جوخ بامستردام .

وسعد بحياته الجديدة في باريس ، فما لبث أن تغيرت ألوانه القائمة المظلمة وحلت مكانها ألوان التأثيرين الزاهية البراقة .

وراح يدرس النظريات والأساليب الفنية الجديدة ، ويناقش أصحابها ، في نشوة وحماس مجرباً هذه الأساليب في لوحاته ، كما تعرّف في هذه الفترة على عددٍ من شباب الفنانين ، منهم «تولوز لوتريك» و«بول جوجان» .

وتأثرت لوحاته بالرسوم اليابانية المطبوعة . . ثم ظهرت تأثيرات تجارب زملائه المعاصرين على فنه . . وبعد مضي عام آخر كان قد استوعب كل ما حوله من تجارب وأصبح مهيباً لمرحلة ناضجة خصبة استغرقت بقية حياته . واستمرت إقامته الأخيرة في باريس عامين، ثم تنبه فجأة أنه أصبح عالة على أخيه، وفي فبراير عام ١٨٨٨ عاد أخوه «تيو» ذات يوم إلى داره فوجده نظيفاً منظماً مزيناً بالزهور واللوحات، كما وجد رسالة من «فان جوخ» ينبئه فيها برحيله إلى مكان آخر فيه السماء أصفى والضوء أسطع . .

وسافر «فان جوخ» إلى بلدة «آرل» بمقاطعة بروفانس في جنوب فرنسا، حيث الشمس الساطعة طوال النهار، والألوان المتوهجة، والدفء. وعكف خلال العامين التاليين على الرسم في غبطة وحماس فياض، حتى تبدو لوحاته في هذه الفترة وكأنها تشع حيوية في ألوانها وإيقاعها وشكلها.

ومع أنه كان يرسم بأسلوب لمسات الفرشاة المتعددة الألوان، وهي الطريقة التي تعلمها أصلاً من التأثيرين، إلا أن لمساته كانت تهدف إلى غرض آخر غير النقل العقلي لتأثيرات الضوء، فنشأ عنها تأثير مختلف على المشاهد،



لوحة : « الرجل ذو الغليون » - وهي صورة شخصية للفنان  
« فان جوخ » رسمها بعد ان قطع انثى واثناء تماثله للشفاء



بسبب ما بها من تعبيرية . وقد شرح طريقته في خطاب لأخيه يقول ؛ «إننى بدلاً من محاولة نقل الطبيعة بأمانة، استخدم الألوان بحرية ودون تقييد بالطبيعة من أجل التعبير عن نفسى تعبيراً قوياً» .

وفى هذه المرحلة دعا «بول جوجان» إلى الإقامة معه، وهو يحلم بإنشاء رابطة للفنانين، ويأن تكون داره هى نواة تحقيق هذا الحلم .

إلا أن وصول جوجان أعقبته المتاعب، فالمناقشات احتدمت، والخلاف فى رأى إتسع، والنقاش لم ينقطع بينهما، والصخب الذى كان يثيره جوجان أينما حل . . كل ذلك قد أدى إلى توتر أعصاب فان جوخ واستفزازها . . ويقع الانفجار عندما سخر «جوجان» من فكرة إنشاء رابطة للفنانين، وعندئذ قذف «فان جوخ» محتويات كأسه من النبيذ فى وجه جوجان . . وبعدها أغمى على فان جوخ فحمله جوجان من المقهى إلى الدار وأرقده فى فراشه .

وفى الصباح ندم فان جوخ وطلب من زميله الصفح، ولكنها ما لبثا أن عادا إلى الشجار بعد منتصف الليل، وخلال غضب جنونى أخرج فان جوخ «موسى حلاقة» وشهره على جوجان، وجرى وراءه فى شوارع البلدة محاولاً قتله . . ولكنه بعد فترة أفاق إلى نفسه وعاد إلى بيته فى حالة



من التمزق العنيف.. ورحل جوجان.. بينما حالات  
الهيلاج الجنوني عاودت «فان جوخ».. حتى قام في أحداها  
بقطع أذنه وربط رأسه المصاب ثم قدم الأذن المقطوعة في  
لفافة إلى محبوبته التي طلبت أذنه خلال إحدى مداعباتها  
له..

وعندما عاد إلى بيته أغمى عليه ولم يفق إلا في  
المستشفى.. وعندما استرد صحته طاردته أنظار أهل  
البلدة وصيحات أطفالها.. فانهارت أعصابه ولم يجد أخوه  
بدأً من نقله إلى مستشفى للأمراض العقلية بالقرب من  
«آرل».

وقد مكث فان جوخ عاماً في هذا المستشفى وسمح له  
بالرسم، وظهر في لوحات هذه المرحلة شيء من عنف  
نوبات الصرع التي تعرض لها.. وعندما نجح أخوه في بيع  
إحدى لوحات «فان جوخ» بمبلغ ٤٠٠ فرنك، اقترح أن  
يستخدم هذا المبلغ في الاستشفاء بمصحة خاصة قرب  
باريس، يشرف عليها طبيب يدعى الدكتور «جاشيت»  
وهو من هواة الفن.. وقد أمضى هذا الطبيب أوقاتاً طويلة  
في صحبته..

ولكن نوبات الصرع راحت تتوالى بانتظام، وسئم فان  
جوخ الحياة، فخرج إلى حقل مجاور وأطلق على نفسه

الرصااص، ولكنه لم يميت على الفور، ونقله «تيو» إلى المستشفى التي مات بها بعد يومين وهو لم يتجاوز السابعة والثلاثين بعد أن رسم أكثر من ٧٠٠ لوحة وما يربو على ألف رسم.

إن كل هذه الثروة الفنية أنجز معظمها خلال السنوات العشر الأخيرة من عمره بين عامي ١٨٨٠ - ١٨٩٠ بعد أن تخطى حتى سن السابعة والعشرين في محاولات متتالية فاشلة..

والواقع إن مكانة فان جوخ في تاريخ الفن ترجع إلى سببين: الأول هو توصله إلى الأسلوب التعبيري قبل أن يظهر في ألمانيا.. إن قوة التعبير عن ذاتية الفنان وما يعتمل فيها من صراعات، ثم التعرف على ما تتضمنه الألوان من طاقة تعبيرية، مع استخدام ضربات الفرشاة واتجاهات الخطوط والمساحات الملونة من أجل التعبير عن انفعالات الفنان أو أعماق الشخصيات التي يرسمها... هذا العطاء المتعدد الدرجات والوسائل في اللوحة الواحدة وضع أعماله على قمة أعمال الفن الفرنسي خلال القرن الماضي..

أما السبب الثاني لشهرته ومكانته في تاريخ الفن فيتعلق بأحداث حياته التراجيدية وعلى قمته مرضه



لوحة : « صورة شخصية للدكتور جاشيت » للفنان فنسنت  
فان جوخ ، رسمها عام ١٨٩٠ ، ومعرضه بمتحف  
التاترين بباريس .

النفسى الذى أدى به إلى قطع أذنه ثم انتحاره فى النهاية، إن هذه الحوادث والتصرفات التى سجل أهمها فى أعماله، دفعت الناس العاديين إلى حب الاستطلاع وتأمل أعماله والإقبال عليها، إن لها تأثيرها على الجمهور الكسول المشغول بمشاكله الصغيرة عن التطلع إلى لوحات الفنانين أوزيارة المتاحف.

وقد فطن الفنانون الأذكياء من بعده إلى أثر «الحدث» فى حياة الفنان، وكان بيكاسو يتبع أسلوباً فى الدعاية لأعماله يعتمد على «الحدث» والتصرفات الشاذة والرسوم الغريبة والتصريحات الاستفزازية. كما أن «سلفادور دالى» الفنان الأسباني «السيرىالى» الأسلوب قد أجاد افتعال الحدث الملفت حتى كانت تصرفاته أشهر من لوحاته.



## بول جوجان

(١٨٤٨ - ١٩٠٣)

ولد «بول جوجان» في باريس عام ١٨٤٨ ، وهو عام نشوب الثورة الفرنسية الثانية . . وكان أبوه صحفياً جمهورياً، فلما استولى «لويس نابليون» على السلطة ونصب نفسه امبراطوراً سنة ١٨٥١ ، هاجر الأب إلى بيرو بأمريكا الجنوبية حيث كان يعيش أقارب زوجته التي ولدت هناك . . فقد كانت أم جوجان ابنة لرسام يدعى «شازان» وأمها اسبانية من سيدات المجتمع المرموقات لنشاطها في جماعة «جنود سان سيمون» . . لقد كانت تنتمي إلى الطبقة الحاكمة التي كان ينتخب من بينها نائب الملك في بيرو .

ولكن والد «جوجان» مات في هذه الرحلة قبل أن تصل السفينة إلى ميناء «ليما» . . فعاشت الأم مع أبنائها هناك أربع سنوات ثم عادت بهم إلى فرنسا عندما بلغ عمر «بول جوجان» سبع سنوات .

وعندما أتم الفتى دراسته الثانوية انبهر بحياة البحر، فالتحق بالبحرية التجارية وهو في سن السابعة عشر واستمر بها حتى سن العشرين، وقام خلال هذه السنوات بعدة رحلات بين ميناء الهافر، وريودي جانيرو والسويد والدنمارك . . . وبعد وفاة والدته عام ١٨٧١ هجر البحر



واشتغل بالسمسرة، وفي عام ١٨٧٣ تزوج من فتاة داغمركية جميلة من أسرة ثرية، وأقام لها بيتاً جيد التأثيث وأنجب خمسة أطفال، وعاش حياة اجتماعية ناجحة.. لقد كان موفقاً في عمله، وكانت أرباحه في ازدياد مستمر.

ولكن أحد عملائه في العمل دعاه لزيارة المعارض الفنية بصحبته، وظهر أنه من هواة الرسم في وقت الفراغ.. ودعا «جوجان» إلى أن يجرب الرسم في الهواء الطلق يوم عطلة الأسبوعية..

وفي عام ١٨٧٦ تقدم «جوجان» إلى صالون الخريف بمجموعة لوحاته للمناظر الطبيعية، فقبلت واحدة.. وانقلبت حياته رأساً على عقب نتيجة لهذا النجاح.. فتعرف على رسامي المناظر الطبيعية وعلى أعضاء جماعة «التأثرين»، وبدأ يشتري لوحاتهم، حتى بلغ ما دفعه في هذه اللوحات ١٥ ألف فرنك.. وقام «بيسارو» بتوجيهه في الرسم، وشرح له أسرار الفن التأثري، كما عرفه بسيزان وبقية التأثرين، فشاركهم في معرضهم الخامس.. وعندما اشترك معهم - كفنان هاو - في المعرض السادس، أثنى عليه ناقد مشهور يسمى «هويسمان».. إلا أن هذا الناقد عاد وتجاهل لوحاته التي شارك بها في معرض التأثرين السابع باعتبار أنها لا تدل على أي تقدم..



لوحة : « الموت والحياة » معروفة في مصر باسم  
« المستحقات » للفنان « بول جوجان » ( ١٨٤٨ - ١٩٠٣ ) ،  
رسمها عام ١٨٨٩ بالوان زيتية على قماش ، ومساحتها  
٩٧ × ٧٥ سم ، ومعرضه بمتحف محمد محمود خليل  
وحرمه بالجيزة .

وفي عام ١٨٨٣ أراد ان يبرهن للجميع أنه يستطيع  
التفوق والتقدم لو تفرغ للفن، فاحترف الرسم واعتزل  
العمل في مهنة السمسرة، وانتقل مع زوجته وأطفاله إلى  
«روان» - حيث كان يعيش «بيسارو» - وهو ممتلىء بالطموح  
وأحلام الشهرة والمجد، متصوراً أن عمله الفني سيدر عليه  
دخلاً يعوضه عن مهنته التي اعتزلها.. لكنه لم يربح شيئاً،  
وتبخرت مدخراته في أقل من ثمانية أشهر، ولم يستطع  
مواجهة سخط زوجته التي أصرت على السفر إلى عائلتها في  
الدانمارك، فرضخ لرغبتها وصحبها مع أولاده إلى  
كوبنهاجن، حيث أتاحت له أسرته العمل في التجارة، كما  
أقام معرضاً للوحاته التي رسمها في فرنسا، ولكن المعرض  
فشل والتجارة أخفقت.

وفي يونيو عام ١٨٨٥ رجع إلى باريس، بعد معركة  
حامية مع أسرة زوجته، وصحب معه ابنه الأصغر الذي  
كان يبلغ من العمر ست سنوات.. وهناك عاش الأمرين  
لأنه لم يستطع أن يبيع لوحاته لأحد، واضطر إلى العمل في  
لصق الاعلانات والملصقات بالشوارع، وقضى أياماً مع

---

لوحة : « متى ستتزوجين » للفنان « بول جوجان » (١٨٤٨ -

١٩٠٣ ) ، رسمها في جزر تاهيتي عام ١٨٩٣ بالوان زيتية  
على قماش .



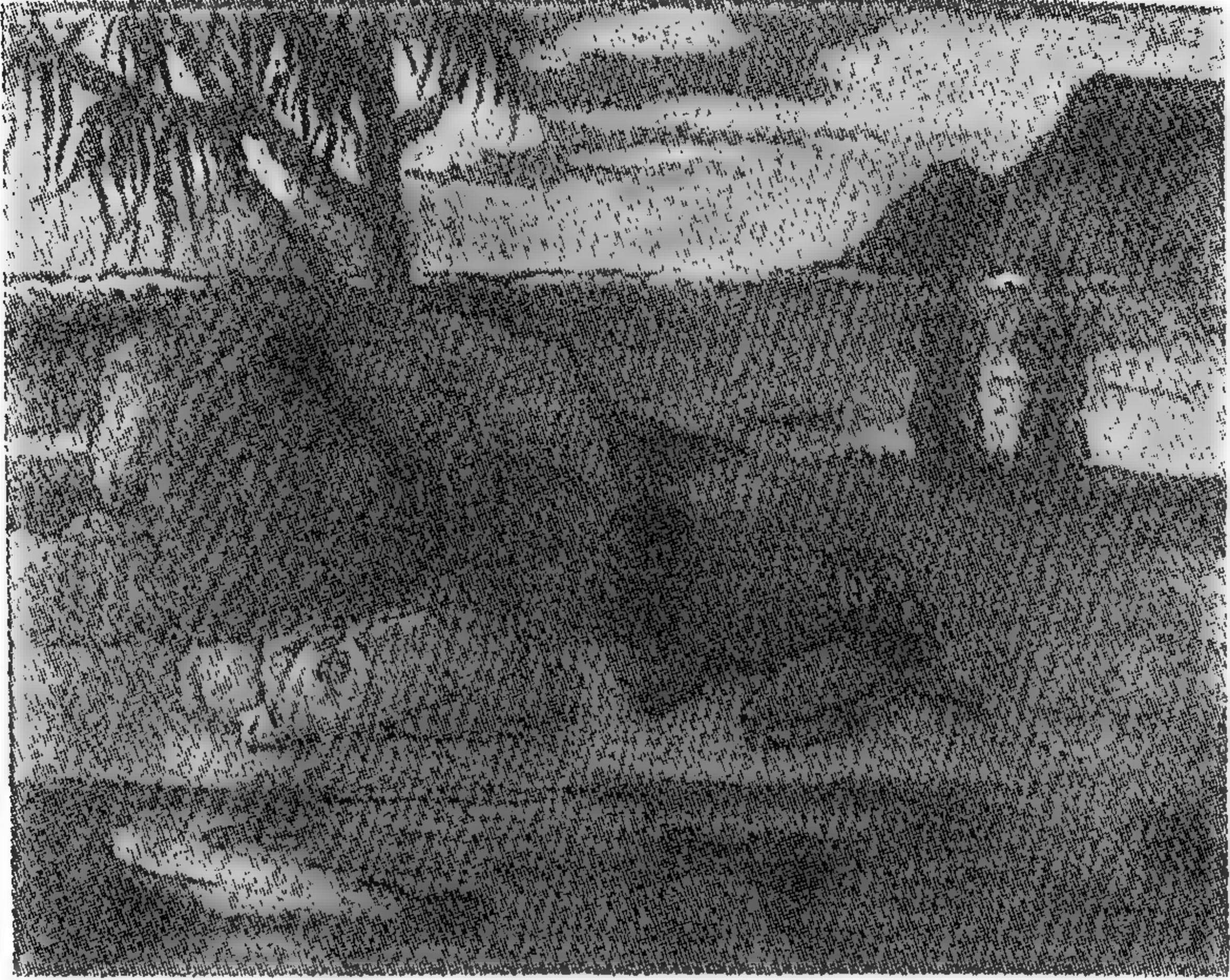
ابنه بدون مأكّل، وكانا يقضيان معظم ليالى الشتاء بغير غطاء. . وأخيراً جاءت الأم فأخذت طفلها، وعادت به إلى كوينهاجن.

عندئذ بدأت سنوات التشرد فى حياة جوجان. واستغرقه الفن تماماً، وانتقل إلى مقاطعة «بريتانى» حيث أقام فى فندق مخصص للفنانين المعوزين، وهناك عكف جوجان، فى عزم وتصميم على تجربة أسلوب جديد فى الفن أكثر حدة وصلابة من الأسلوب التأثرى، فاجتذب عدداً من الفنانين الشبان لمتابعته، فكانوا يلتفون حوله للإصغاء إلى نظريته الجديدة، وفى نهاية ذلك العام عاد إلى باريس حيث أقام صداقة مع «فان جوخ» وزار «ديجا» فى مرسه. .

وفى ربيع عام ١٨٨٧ أبحر مع فنان شاب وهدفهما الوصول إلى جزر المحيط الهادى عن طريق «بناما»، حيث كانت القناة تحفر آنذاك. . ولم يجدا عملاً غير الاشتراك فى حفر القناة لبضعة أسابيع، ثم أقبلعا إلى جزر المارتينيك، ولكنها عادا إلى باريس فى العام التالى مفلسين تماماً.

وفى باريس أقام معرضاً ضم ٢٠ لوحة من أعمال «جوجان» التى رسمها فى جزر المارتينيك، وبيع بعضها بثمان زهيد، ولكنه كان كافياً ليتيح له الإقامة صيفاً آخر فى





لوحة : « منظر في جزر الدومينيكا » للفنان « بول جوجان »  
( ١٨٤٨ - ١٩٠٣ ) ، رسمها عام ١٨٩٤ باللوان زيتية على  
قماش ، مساحتها ٤٧ x ٦١ سم ، ومعرضه بمتحف  
محمد محمود خليل وحرمة بالجيزة .

«بونتافان» . . وفي هذا الصيف تحول جوجان تماماً عن  
التأثرية إلى إتجاه «تألفي» أو «رمزي» ، وإن كان جوجان  
نفسه قد سخر من هاتين التسميتين فيما بعد . .  
وقد دعاه «فان جوخ» في شتاء عام ١٨٨٨ للقامة معه  
في بلدة «آرل» بجنوب فرنسا . . ولكن هذه الزيارة انتهت  
نهاية مفاجئة بالشجار بينهما وتهديد «فان جوخ» لجوجان

بالقتل فعاد «جوجان» إلى «بونتافان» وزاد أثره على شباب الفنانين . . . .

ورحل جوجان إلى «تاهيتي» عام ١٨٩١ ليعيش في سلام وسعادة وفن، فرسم ٦٠ لوحة والعديد من الرسوم في عام واحد. إلا أنه مرض وإصابه هزال شديد، فاضطر للذهاب إلى عاصمة الجزيرة طلباً للعلاج. وبعد بضعة أسابيع عاد إلى كوخه ولكنه كان لا يزال عليلًا ولم يتبق لديه أى مال. . . وأرسل لوحاته إلى باريس فأثارت إعجاب الأصدقاء، إلا أنها لم تجد من يشتريها.

واستطاع أصدقاؤه في باريس أن يجعلوا الحكومة الفرنسية تتكفل بإعادته إلى أرض الوطن فعاد عام ١٨٩٣ إلى مارسيليا وهو لا يملك فرنكا واحداً. . وساعده الحظ عندما توفي عمه في هذا الوقت فورث نحو ألفى دولار، فأقام لنفسه مرسماً في «مونبارناس»، كان يغص كل ليلة بالعديد من الأدباء والفنانين من شتى الطبقات، كما كان مكاناً للهو والمجون مما جلب له الفضيحة والشهرة.

وفي العام التالى بعد أن انفق المبلغ الذى ورثه رحل إلى «بونتافان» لقضاء الصيف مع القرد الصغير الذى كان يصطحبه وخليلته الأندونيسية. . ولكنه لم يكف عن العراك حتى نشبت مشاجرة بينه وبين بعض البحارة وأصيب



من لوحات بول جوجان عن اهالی جزیرتاهیتی .

فيها . . فهجرته عشيقته التي سبقته إلى باريس واقتحمت  
مرسمة ونهبت ما استطاعت أن تنهبه .

وبعدها عاد إلى باريس ليصفى كل ممتلكاته ويبحر مرة  
أخرى إلى تاهيتي ، حيث عاش مبدراً حتى ضاعت أمواله  
وعاد يعاني الأوجاع والمذلة والفقر . فراح يرسل إلى  
أصدقائه بباريس يلتمس معاونتهم مالياً بما يساوي ٤٠  
دولاراً كل شهر ليعيش ويشتري أدوات الرسم ، غير أن  
هذه الفكرة لم تلق ترحيباً . فكتب إليهم يطلب بيع لوحاته  
بأى ثمن ، فكان يصله من حين لآخر مبلغ ضئيل من المال  
حتى لم يطق العيش ، فحاول الانتحار بالزرنيخ ولكنه  
شفى ، فعمل كاتباً في عاصمة الجزيرة ، بينما كان يتفرغ من  
حين لآخر للرسم حيث كان تاجر الصور «فولار» يبعث إليه  
من حين لآخر بمبلغ يساوي ثلاثين جنيهاً شهرياً .

وبدأ يتشاجر مع رجال السلطة بسبب سوء معاملتهم  
للأهالي . . حتى حكم عليه عام ١٩٠٣ بالسجن  
والغرامة . . وقبل أن يستأنف الحكم اشتد عليه المرض  
وتوفي في ٨ مايو سنة ١٩٠٣ وحيداً لا يقف بجانبه أحد ،  
فحطم رجال السلطة كوخه وبيعوا ممتلكاته . . إلا أن  
«فولار» تاجر الصور عمل في هدوء على شراء كل ما أمكنه  
العثور عليه من آثار جوجان ، فجنى بعد ذلك ثروة طائلة .



وكان أثر فن جوجان عميقاً على عدد من شباب الفنانين الذين أطلق على أسلوبهم فيما بعد اسم «الوحشية» . وكانت حياته كثيرة التلون وكانت أعماله أيضاً، لقد أدى شغفه بالفن الفطري والحياة الفطرية إلى فقدان ثقته في القواعد الثابتة التي قام عليها فن التصوير الأوروبي، وكانت هجرته إلى جزر «تاھیتی» هي محاولة للبحث عن مكان لم تلمسه المدنية حيث الفطرة هي الطابع السائد، فقد كان يعتقد أن مثل هذا المكان هو اللجنة التي تعطيه الأمان والهدوء على الأرض، ولكن «جوجان» ذهب إلى «تاھیتی» متأخراً نصف قرن، كان اتصالها خلاله بالحضارات الأوروبية قد غير وجهها الثقافي بعض الشيء، ومع هذا كان «جوجان» قادراً على التقاط المظاهر الفطرية في الحياة من حوله ليسجلها في لوحاته.



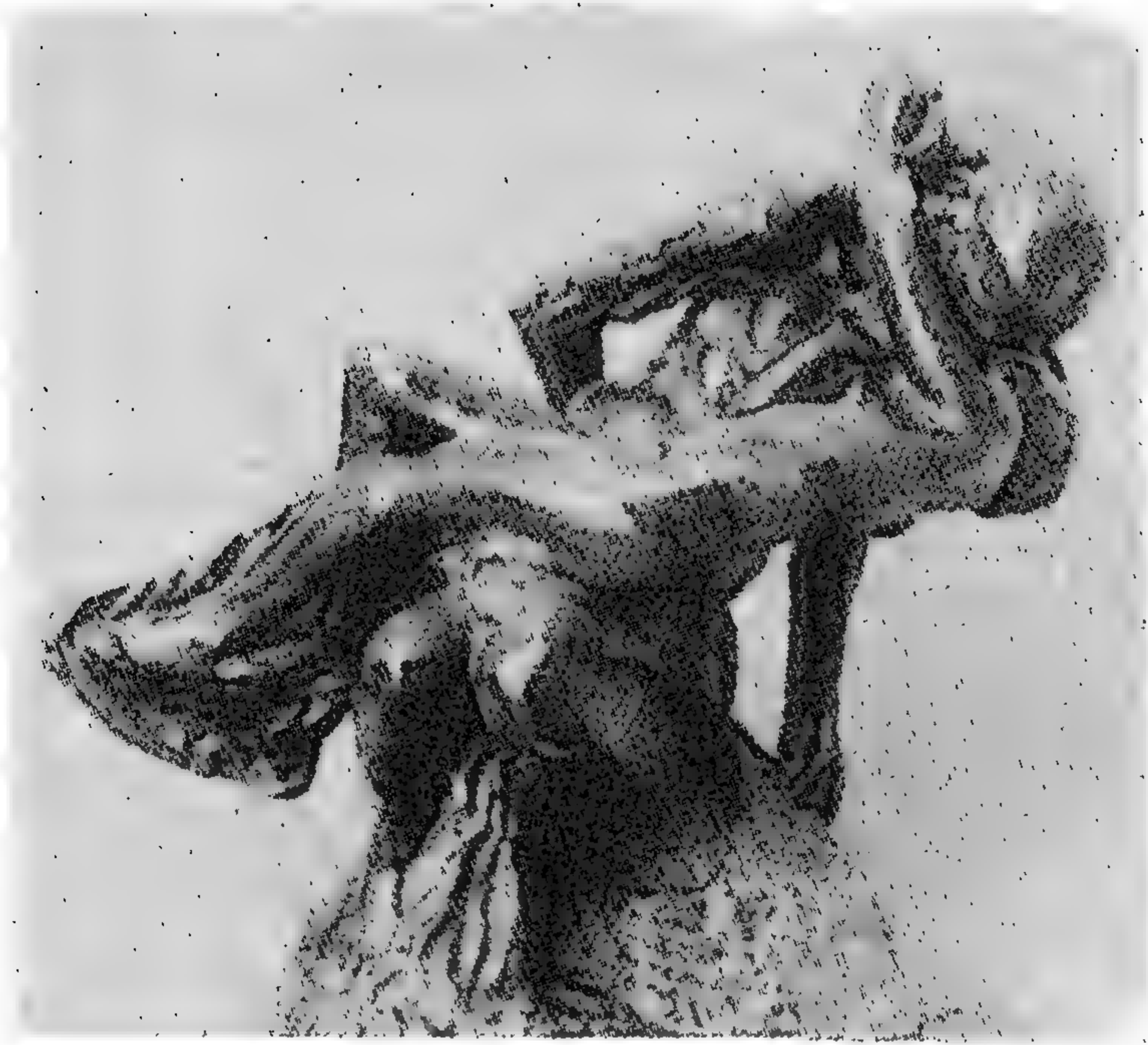


# التأثرية فى فن النحت

## أوجست رودان

خلال القرن التاسع عشر فى فرنسا كان هناك العديد من المثاليين، لم يشتهر منهم سوى بضعة أسماء، مثل نحات الأشخاص (البورتريه) «جون انتوان هودون» (١٧٤١ - ١٨٢٨) وأشهر تماثيله للكاتب «فولتير» فى باريس ولرئيس الولايات المتحدة «جورج واشنطن» (فى متحف المتروبوليتان بنيويورك) ..

بعده ظهر نحات الحيوانات المتفوق «أنطون لوى بارى» (١٧٩٦ - ١٨٧٥) الذى قام بدراسة الحيوانات المفترسة فى حديقة الحيوان، ثم قام بتشكيلها فى أوضاع عنيفة خلال صراعها حتى الموت بعضها مع بعض، أو مع الإنسان.



تمثال « القنبلة » من البرونز للفنان « رودان » ( ١٨٤٠ -  
١٩١٧ م ، من معروضات متحف محمد محمود خليل  
وحرمه بالجيزة .

في منتصف القرن التاسع عشر أنتج «دوميه» تماثيل  
صغيرة كاريكاتورية من الطين تعتبر من أكثر الأعمال  
أصالة في هذا الميدان، لكنها عرفت قبل وفاته بفترة قصيرة  
وتم سبكها بالبرونز بعد رحيله .  
وبالمثل أنتج «ديجا» المئات من التماثيل الصغيرة

الفردية (يصور كل منها شخصاً واحداً) سجّل فيها حالات الحركة، عرف القليل منها خلال حياته . . إنها لا تنتمى إلى الفن التأثرى إلا من زاوية بعيدة، رغم أنها تمثل محاولة للتعبير عن الخفة والرشاقة ومقاومة الجاذبية عند راقصات الباليه كما ظهرن في لوحاته - وفي الحقيقة لا تصمد هذه التماثيل عند مقارنتها بلوحاته أو بلوحات مونييه ورينوار وبيسارو - كما أنها لا تنتمى إلى فن النحت نفسه إلا من بعيد . . وهذا أمر طبيعى فكل محاولة مقصودة لأن يساير فن النحت مذاهب فن التصوير الزيتى كانت نادراً ما تنجح دون التضحية بالقيم النحتية .

وظهر «أوجست رودان» (١٨٤٠ - ١٩١٧) فدخل النحت على يديه إلى حلبة الصراع بين المذاهب والمدارس الفنية، وتطور فنه - بعد أن أجاد الأسلوب الكلاسيكى - ليقدم موضوعات عاطفية ثم يعبر عن الفن التأثرى فى تماثيله المجسمة . .

ولد «فرانسوا أوجست رينيه رودان» يوم ١٢ نوفمبر ١٨٤٠ فى باريس، وكان والده خادماً من نورماندى . وقد التحق «أوجست رودان» بالمدرسة المحلية، حيث ظهر اهتمامه بالرسم . . كان عمره ١٢ عاماً عندما التحق بمدرسة يديرها عمه لتعليم الطهى والخدمة بالمنازل . وفى

فترة المراهقة ظهرت ميوله المبكرة إلى الرسم ، مما جعل والده يلحقه بمدرسة الفنون الزخرفية المعروفة باسم «المدرسة الصغيرة» وهناك تلقى بشغف الخبرات والدروس التي لقنه إياها «هوراس ليكوك» في الرسم ، كما تعلم التشكيل المجسم وبدأ زيارته المتقاربة لمتحف اللوفر والمكتبة الوطنية التي تضم متحف «الحفر» واللوحات المطبوعة يدوياً . كما درس أيضاً تشريح الحيوانات في حديقة النباتات حيث التقى بنحات الحيوانات الشهير «باري» وراقبه وهو ينحت بعض أعماله . وتلقى في هذه الفترة دروساً في الرسم عن النماذج الحية (الموديلات) في مصنع الجوبلان الوطني للنسيج ، وقد فشل ثلاث مرات في اختبار الالتحاق بمدرسة الفنون الجميلة العليا ، وهو نفس ما حدث مع معظم الفنانين التأثيرين أبناء هذا الجيل .

عندما بلغ العشرين توقف والده عن الاتفاق عليه لاستكمال دراسته ، فعمل في تصميم واستنساخ أشغال الزخارف والحليات المجسمة للعمارات . كما تعرف في هذه الفترة على النحات «دالو» ، وأصبحا صديقين ، ودفعته هذه الصداقة إلى الاشتغال بالنحت هاوياً ، فعمل تمثالاً نصفياً لوالده ، وهو أول أعمال «رودان» المعروفة .

وعندما توفيت شقيقته الكبرى أقام رودان تمثالاً  
جنائزياً ليوضع على قبرها، فأثار انتباه أحد الرهبان ودعاه  
ليكون راهباً، لكنه لم ينجح في الاختبار الخاص بدخول  
الدير وباركه الأب الذي اختبره ليكون نخاتاً ناجحاً.

وفي ١٨٦٤ تقدم إلى «صالون الفنانين الفرنسيين»  
فكان ضمن المرفوضين. . . وعندما نشبت الحرب السبعينية  
بين فرنسا وبروسيا (أى ألمانيا) دعى رودان للخدمة في  
الجيش، لكنه سُرَّحَ لقصر نظره. وبعد الحرب عمل  
مساعداً للنحات كاريير واشتغل معه في بلجيكا مصمماً  
ومنفذاً للزخارف المعمارية للعديد من المباني العامة .

زار إيطاليا عام ١٨٧٥ حيث شاهد مدن تورينو وجنوا  
ويزا وفلورنسا وروما. . . وهناك جذبته أعمال مايكل  
انجلو وعكف على دراستها وتأثر بها تأثراً عميقاً. وبعد  
عودته عمل في المصنع الوطني للبورسلين (القيشاني) في  
«سيفر» لمدة ثلاث سنوات مصمماً للزخارف التي تزين أواني  
الزهور (الفازات).

---

تمثال لواحد من «أعيان كاليه» من البرونز للفنان «رودان»  
انجزه عام ١٨٨٦ ومعرض في متحف محمد محمود  
خليل وحرمه بالجيزة .





وفي عام ١٨٨٠ تم سبك تمثاله «عصر البرونز» بخامة البرونز وكان قد أتهم عندما عرضه بأنه مصبوب على جسم إنسانى (الموديل) لشدة مطابقتها للطبيعة ودقة التشريح والتجسيم وكان هذا الاتهام شهادة له بالتفوق فى مطابقة الطبيعة. . فدعى لتصميم ونحت الزخارف على مدخل متحف الفنون الزخرفية، فصمم عمله الصرحى الشهير «أبواب جهنم» الذى كان ينوى الانهماك فى تنفيذه بقية حياته، لكنه لم ينفذ سوى اجزاء من هذا العمل الملحمى. . . وهى معروضة فى متحفه بباريس.

وافتح عام ١٨٨٢ ورشة (أى محترفاً للنحت) فى باريس وتفرغ تماماً للنحت فوضع تصميمه الأول لتمثاله الشهير «البرجوازيون من كاليه». . . وفى ١٨٨٦ شارك فى معرض التأثيرين وفى ١٨٨٩ عين مديراً لقسم النحت فى الجمعية الوطنية للفنون الجميلة التى كان يعمل بها فيما قبل «صبابا».

وفى ١٩٠١ أقام رودان معرضاً شاملاً لأعماله فى باريس ضم ١٧٠ تمثالا ورسما بالخطوط فى مبنى اقيم

---

تمثال «بلزاك» للفنان «رودان» (١٨٤٠ - ١٩١٧) الصورة  
عن نسخة الجبس الاصلية ، من معروضات متحف محمد  
محمود خليل وحرمة بالجيزة .



خصيصاً لهذا الغرض في ميدان «الما» بباريس، وبهذا المعرض بدأت شهرته العالمية، بعد ذلك أسس مدرسة للنحت تحت اسم أكاديمية رودان في باريس. وفي ١٩٠٣ أصبح رودان هو رئيس الجمعية الدولية للنحاتين والرسامين والحفارين.

في ١٩٠٥ نفذ نسخة كبيرة من تمثال «المفكر» ليقام أمام «البانتيون» استجابة لرغبة جماهيرية عامة. . وقد نقل هذا التمثال عام ١٩٢٢ إلى حدائق متحف رودان.

وفي ١٩١١ بدأ النقاد يطالبون بإقامة متحف لأعماله وشارك في هذه الحملة الأدباء والسياسيون وعندما قامت الحرب العالمية الأولى سافر إلى لندن ثم إلى إيطاليا وبدأت حالته الصحية تتدهور ومات يوم ٢٤ نوفمبر ١٩١٩ وأقيم فوق مدفنه تمثاله «المفكر» باعتباره أعظم تماثيله.

\*\*\*\*

كان أوجست رودان «من نفس جيل كلود مونيه» وقد ولد في نفس عام ميلاده. . وعندما كان رودان تلميذاً نجيباً للتماثيل الكلاسيكية وأعمال «مايكل انجلو» كان يعاني من

---

تمثال « المفكر » من البرونز للفنان رودان - معروض بمتحف  
محمد محمود خليل وحرمه بالجيزة .





الصراع بين طموحه من ناحية والأصول الفنية المتوارثة من ناحية أخرى.

وفي الحقيقة سرعان ما أصبح رودان فناناً مرموقاً له شعبية كمثال موهوب، بل وأعظم المثالين المعاصرين له. هذا رغم أن أعماله كانت مثار معارك عنيفة بين النقاد في عصره، وكانت هذه المعارك النقدية تربطه دائماً مع التأثيرين وثورتهم. . السبب في هذا يتضح إذا نظرنا إلى أعماله الهامة فقد أهمل المظاهر الخارجية للشكل المنحوت عندما تخلى عن النعومة في التنفيذ، وترك جانباً من العمل لخيال المتلقى. وكان يترك أجزاءً من الحجر دون تهذيب، ليعطى إحساساً أن الشكل لم يكتمل. هذا الأمر اعتبره بعض النقاد إهانة للجمهور ووصفه آخرون بأنه «كسول» وأن إهماله نعومة بعض مناطق التمثال هي تعبير عن عدم احترام المشاهدين الذين كان النحت بالنسبة لهم يعنى اكتمال الشكل وصقله جيداً. . ولم يتجهوا إلى قيمة هذا الأسلوب في التعبير عن رؤية الفنان وموقفه من دور التنفيذ في تجسيد فكرته. كان يتوقف عن إكمال الصقل عندما يحس أنه أبرز فكرته وجسدها، ولا يستطيع أحد أن يدعى بأنه لم يكمل أعماله بسبب الجهل أو الضعف في مهنته كمثال. . ولقد كانت شهرة تماثيل رودان عاملاً على كسب

المزيد من عشاق الفن التأثري والمهتمين به خارج فرنسا .

في بعض أعماله ترك الملامح غير مكتملة ليقوم المشاهد باستكمالها أو استنتاجها . . وتعتمد عدم إزالة آثار وضع قطع الصلصال على السطح ، فتظهر واضحة عند سبك التمثال في البرونز ، وهذا يماثل أسلوب الفنانين التأثيريين في عدم إخفاء لمسات الفرشاة على لوحاتهم . . وطريقة رودان في معالجة أسطح تماثيله البرونزية جعل لها ملمساً مماثلاً لتأثير لمسات كلود مونيه لاقتناص تأثير سقوط الضوء على الأجسام المختلفة .

واكتشف رودان أنه يستطيع أن يحقق تأثيرات مشابهة في الرخام كما فعل في تمثال «القبلة» (١٨٨٦) - أول تمثال صممه ليعبر عن هذا الموضوع عام ١٨٨٠ - ففي عصر رودان كانت التماثيل الرخامية ينفذها عمال متخصصون في قطع وتشكيل الرخام نقلاً عن نماذج من الجبس يتم صبها على الأصل الذي يشكله الفنان من الصلصال . . وكان رودان معجباً بتماثيل مايكل انجلوا الرخامية العديدة التي نحتها في أواخر أيام حياته ولم يكملها . . فكان رودان يوقف عمل «نحات الرخام» عندما يجد جزءاً من الرخام الخام قد حقق قيمة تعبيرية . . وكان في كثير من الأحيان

يقوم بصقل أجزاء من تماثيله بنفسه ويضع لها اللمسات الأخيرة، فيجمع بين الأجزاء الغفل والمناطق المصقولة في التمثال الواحد تماماً كتماثيل «مايكل انجلو» الناقصة. وهذه الطريقة كان يجعل الضوء يلمع عند اصطدامه ببلورات الرخام غير المصقول محققاً «هالة» لامعة حول الأجزاء المصقولة، وهى تأثيرات مماثلة لما حققه التأثيريون في سعيهم لاقتناص تأثيرات الضوء ولكن بطريقة مناسبة للرخام وهو خامه من خامات فن النحت .



## المراجع العربية

- ١ - كيف نفهم التصوير من «جيو تو» إلى «شاجال» - بقلم ليونيللو فيتوري - ترجمة محمد عزت مصطفى (دار الكاتب العربي بالقاهرة).
- ٢ - معنى الفن - تأليف هربرت ريد - ترجمة سامي خشبة - (دار الكاتب العربي بالقاهرة).
- ٣ - الواقعية في الفن - تأليف سيدنى فنكلستين - ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد - (الهيئة العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١).
- ٤ - الفن والمجتمع عبر التاريخ - تأليف ارنولد هاوذر - ترجمة الدكتور فؤاد زكريا - (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١).
- ٥ - قصة الفن الحديث - تأليف سارة نيوماير - تعريب رمسيس يونان (مكتبة الانجلو المصرية).
- ٦ - كتالوج «معرض الذكرى المئوية للتأثيرية» مارس ١٩٧٥ (هيئة الفنون وسفارة فرنسا).
- ٧ - ضرورة الفن - تأليف ارنست فيشر - ترجمة أسعد حلیم (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١).
- ٨ - محيط الفنون (١) الفنون التشكيلية (دار المعارف بمصر - ١٩٧٠).
- ٩ - بول سيزان - تأليف طارق الشريف (منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي - دمشق ١٩٧٥).

- ١٠ - جيل من الرواد - تأليف بدر الدين ابو غازى - مطبوعات  
جمعية محبى الفنون الجميلة - ١٩٧٥ .
- ١١ - الفن التأثرى - تأليف صبحى الشارونى - سلسلة كتابك رقم  
١٢٩ - (دار المعارف بمصر - ١٩٧٧) .
- ١٢ - هؤلاء الفنانون العظماء ولوحاتهم الرائعة - تأليف صبحى  
الشارونى (الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦) .

## المراجع الأجنبية

- 1) The Painter's eye- by Maurice Grosser- A Mentor  
book (The New American Library).
- 2) The Museum of impressionism in Paris- by Fer-  
nard Hazan e,diteur.
- 3) French Impressionists- by Herman J. Weehsler  
Fontano.
- 4) La Peinture Europeene dans Les galleries Alle-  
mandes 19e Siecles- Edition Prestel. Munich.
- 5) Degas- by Daniel Catton Rich- Harry N. Abrams.  
inc. New York<sup>3/4</sup>
- 6) Renoir - by Michel Drucker- A Mentor Unesco art  
book.
- 7) Cezanne landscapes- by John Rewald- Methuen  
and Co. L.T.D.





## صبيحى الشارونى

### مؤلفاته:

- (١) عبد الهادى الجزار  
فنان الأساطير وعالم الفضاء  
١٩٦٦ (الدار القومية)
- (٢) الفنان صلاح عبدالكريم  
١٩٧٠ (كتابات معاصرة)
- (٣) أحلى الكلام  
١٩٧٣ (كتابات معاصرة)
- (٤) الفنون التشكيلية (طبعة أولى)  
١٩٨١ (كتابات معاصرة)  
(طبعة ثانية) فى مكتبة الشباب (رقم ٧)
- ١٩٨٥ عن (الثقافة الجماهيرية)
- (٥) الفن التائرى (سلسلة كتابك)  
١٩٨٢ (دار المعارف)
- (٦) الفنان صلاح طاهر  
١٩٨٣ (هيئة الاستعلامات)

- (٧) الاخوان سيف وأدهم وائل  
(بالاشتراك مع كمال الملاخ) (هيئة الكتاب) ١٩٨٤
- (٨) ٧٧ عاماً مع الفنون الجميلة في مصر (هيئة الاستعلامات) ١٩٨٥
- (٩) هؤلاء الفنانون العظماء  
ولوحاتهم الرائعة (هيئة الكتاب) ١٩٨٦
- (١٠) عبد الهادي الجزار  
(بالاشتراك مع آخرين) (دار المستقبل العربي) ١٩٩٠
- (١١) ٨٠ سنة من الفن (١٩٠٨ - ١٩٨٨)  
(بالاشتراك مع كمال الملاخ ورشدي اسكندر)  
(هيئة الكتاب) ١٩٩١
- (١٢) المثقف المتمرد « رمسيس يونان »  
(سلسلة «دراسات في نقد الفنون الجميلة» ) (هيئة الكتاب) ١٩٩٢
- (١٣) فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين  
(دراسة مقارنة) (الدار المصرية اللبنانية) ١٩٩٣
- (١٤) مدارس ومذاهب الفن الحديث  
(الجزء الأول) (هيئة الكتاب) ١٩٩٣

### تمت الطبعة

(١٥) موسوعة الفنون الجميلة - قاموس الفنانين في مصر.

## \* دراسات في نقد الفنون الجميلة

---

### صدر منها

- |                   |                                    |
|-------------------|------------------------------------|
| (١) مختار العطار  | الفن والحداثة بين الأمس واليوم     |
| (٢) صبحى الشارونى | المثقف المتمرد «رمسيس يونان»       |
| (٣) محمود بقشيش   | النحت المصرى الحديث                |
| (٤) د. نعيم عطية  | المكان فى فن التصوير المصرى الحديث |
| (٥) جمعية النقاد  | الفنان بيكار                       |
| (٦) صبحى الشارونى | مدارس ومذاهب الفن الحديث           |
|                   | الجزء الأول (القرن التاسع عشر)     |

### تحت الطبع

- |                  |                                    |
|------------------|------------------------------------|
| (٧) مختار العطار | الفنون الجميلة بين المتعة والمنفعة |
|------------------|------------------------------------|

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٣/١١١٤٦

I.S.B.N 977-01-3609-3





يستعرض المؤلف المدارس والمذاهب الفنية التي  
تعاقبت في مجال فنون الرسم والتلوين طوال القرن  
التاسع عشر ، ابتداء من « الكلاسيكية الجديدة »  
حتى « التنقيطية » .. كما يخصص فصلاً كاملاً عن  
المثال « رودان » والاسلوب التأثري في فن النحت .

ويشرح الكاتب الأسس الفكرية والمبررات التي  
قامت عليها كل مدرسة فنية .. ثم الجوانب السلبية  
التي كشفت عنها المذاهب التالية في الاتجاهات التي  
سبقتها .

وهذا الكتاب يتضمن عرضاً شاملاً لكتلبي  
المؤلف اللذين نفدا من المكتبات وكان يتناول كل  
منهما بعض هذه المذاهب الفنية ، وهما « الفن  
التأثري » و « هؤلاء الفنانون » ..

ويحقق المنهج العلمي للناقد الكبير صبحي  
الشاروني ، الذي يتميز اسلوبه بالبساطة  
والتشويق ، متعة للقارئ الذي ينشد توسيع  
معارفه ، وخاصة دارس الفنون الجميلة ، وحتى  
الفنان والناقد المتخصص ، يقدم له هذا الكتاب  
فرضة لترتيب معلوماته ومراجعتها في ضوء المنهج  
الذي اتبعه المؤلف .